LE BOUFFON ET LE CARNAVALESQUE DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS, D'ADAM DE LA HALLE À SAMUEL BECKETT

By

DANIÈLE J. BUCHLER

A DISSERTATION PRESENTED TO THE GRADUATE SCHOOL
OF THE UNIVERSITY OF FLORIDA IN PARTIAL FULFILLMENT
OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

UNIVERSITY OF FLORIDA

2003

Copyright 2003

by

Danièle J. Buchler

This dissertation is dedicated to Robert, Nicolas, Norbou and Yasha, who, each in his own way, provided love, support, and inspiration.

ACKNOWLEDGEMENTS

I extend my sincere thanks to Dr. William C. Calin, who chaired my committee and who provided guidance, professional expertise, good humor, and constant encouragement throughout the writing of this demanding dissertation. I am grateful to the entire committee, Dr. Carol Murphy, Dr. Susan Read Baker, and Dr. Ralf Remshardt, for their endless suggestions, ideas, and insights, which contributed to the completion of this project.

Finally, I want to express my gratitude to all the professors of French in the Department of Romance Languages and Literatures for furthering my intellectual development over the years through a continuing, stimulating, and challenging scholarly dialogue.

Last, I must pay tribute to my best reader, my husband J. Robert Buchler, who has enjoyed arguing many points and has read with great interest the successive versions of the chapters. I also thank him for his technical help with the idiosyncrasies of Latex in which this document was written.

TABLE OF CONTENTS

page

ACKNOWLEDGEMENTS iv

ABSTRACT vii

CHAPTER

1 LE CARNAVALESQUE, LE DIALOGISME, LA MÉNIPPÉE 1

2 LE DERVÉ MÉDIÉVAL ET LE SOT DE LA RENAISSANCE 20

2.1 Le Dervé du *Jeu de la feuillée* 21
2.1.1 Fragmentation du jeu et "les tessons du pot" 29
2.1.2 La Prolifération des doubles 35
2.1.3 Satire, parodie et carnavalesque 40
2.1.4 Le Dervé, messager profane ou sacré? 44
2.2 Le Sot dans la *Sottie contre le Pape Jules II* 54
2.2.1 Folie et sagesse du morosophe 58
2.2.2 Mère Sotte, folle sage ou masque comique? 64
2.2.3 La Bouffonne 67
2.3 Observations sur le dervé, le sot et Mère Sotte 69
2.4 Application des éléments ménippéens aux textes 72

3 LE BOUFFON SOUS L'ANCIEN RÉGIME 77

3.1 Le Valet-bouffon dans *Amphitryon* de Molière 83
3.1.1 Le monde dialogique créé par Jupiter 84
3.1.2 Effets baroques de dédoublement 89
3.1.3 Mercure et Sosie, les deux *Zanni* 94
3.1.4 Le Délire de Sosie comme parodie du *cogito* 100
3.2 Diderot et *Le Neveu de Rameau* 107
3.2.1 Dialogisme, satire, carnavalesque 109
3.2.2 Le Philosophe et le fou 114
3.2.3 La Folie dans le texte 117
3.2.4 Le Bouffon ironique 118
3.3 Observations sur le bouffon classique 127
3.4 Application des éléments ménippéens aux textes 129

4 LE GROTESQUE, L'UBUESQUE ET LE CLOWNESQUE 137

4.1 Le Grotesque, Hugo et Bakhtine 140
4.2 Le Bouffon sauvage au pouvoir 144
4.2.1 Tissage de voix 145
4.2.2 Axe carnavalesque 146
4.2.3 Axe dialogique 150
4.2.4 Le Père sauvage 156
4.3 Didi et Gogo : Les nouveaux *Zanni* du 20e siècle 158
4.3.1 Le Carnavalesque et le clownesque 159
4.3.2 Symétrie, inversions et mise en abyme 166
4.3.3 Texte ménippéen 171
4.3.4 Le Corps grotesque et usé 175
4.4 Application des éléments ménippéens aux textes 179

5 TENTATIVE DE DÉFINITION 187

5.1 Le Seuil : Espace de transition et de transgression 188
5.2 Le Bouffon, personnage dialogique par excellence 194
5.3 Le Conflit des générations : Entre deux esthétiques 199

REFERENCE LIST 206

BIOGRAPHICAL SKETCH 210

Abstract of Dissertation Presented to the Graduate School
of the University of Florida in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy

LE BOUFFON ET LE CARNAVALESQUE DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS,
D'ADAM DE LA HALLE À SAMUEL BECKETT

By

Danièle J. Buchler

May 2003

Chairman : William C. Calin
Major Department : Romance Languages and Literatures

This dissertation examines the various representations of the buffoon in six carnivalesque French plays, drawing upon a diversity of texts, from the end of the thirteenth to the mid-twentieth century, that include Adam de la Halle's *Jeu de la feuillée*, Pierre Gringore's *Sottie du Prince des sots et Mère Sotte*, Molière's *Amphitryon*, Denis Diderot's *Le Neveu de Rameau*, Alfred Jarry's *Ubu Roi*, and Samuel Beckett's *En attendant Godot*.

The medieval fool/jester, the classical valet, and the modern grotesque clown are part of a continuing evolution, and are best explained when viewed as belonging to the literary tradition of Menippean satire, as described by the great Russian scholar, Mikhail Bakhtin, in *Problems of Dostoevsky's Poetics*. The origin of the Menippea can be traced to the Socratian dialogue and the ritual celebration of spring. Bakhtin opposes carnival to official culture, and by the same token, dialogue to the authoritarian voice.

The introduction provides an overview of Bakhtinian theory and terminology, such as the carnivalesque principle, its dialogic and polyphonic complex of voices, and

its multiplicity of styles. Although Bakhtin's ideas are generally applied to privilege the modern novel, one contribution of this work is to foreground a parallel tradition in the theatre.

This transhistorical study is divided into three periods. First, the medieval fool and the *sot* from the Renaissance is investigated, then the valet/buffoon sous *l'Ancien Régime*, and finally from the modern era the clown in relation to the grotesque. Each chapter ends with a brief comparison of my selected literary texts to Bakhtin's outline of Menippean satire.

This work argues that the court jester or the circus clown is an instrumental figure who unmasks the truth, presents diverse points of view, and allows the continuity of dialogue. Furthermore, since this comic character has embodied, over the centuries, the constant value of ambivalence, he has the license to stand between the sacred and the secular, wisdom and folly, fiction and the public, or between two aesthetics. Finally he has the liberty to represent either the ordinary or the eccentric person, uniformity or diversity.

CHAPTER 1
LE CARNAVALESQUE, LE DIALOGISME, LA MÉNIPPÉE

Fou du roi, fol à la marotte, dervé, histrion, jongleur, sot, bouffon, *Zanni* de la *commedia dell'arte*, Arlequin, Scapin, Pierrot, saltimbanque, clown : de nombreux visages comiques désignent sur scène celui qui possède le "savoir-faire rire." Néanmoins, malgré son inépuisable réserve de costumes et d'accoutrements fantasques, définir le bouffon est une entreprise difficile. À l'origine, ce mot remonte à l'italien *buffone* dont la racine *buffo* signifie comique. Il semble qu'on accepte donc le bouffon en tant que masque comique, comme on accepte Arlequin, Sganarelle ou Polichinelle. Le public ne se pose pas de questions sur son état civil, sa biographie ou sa situation familiale ou sociale : sa présence suffit et sa grimace rassure. Le bouffon est là sur scène pour faire rire : il est le ressort comique de la comédie.

S'interroger sur la définition de ce personnage comique, c'est mettre en relief plusieurs constantes. Au théâtre, le bouffon diffère des autres personnages, qui, à travers la *mimésis*, représentent la fable de la pièce. C'est d'abord un personnage secondaire, souvent le reflet déformé et grotesque du protagoniste, qui détient l'autorité officielle comme le roi, le pape, le père, le maître, le prêtre, le chef militaire, le médecin, l'avocat, *et cetera*. En fait ce fou comique n'existe sur scène qu'en tant que double parodique du chef de l'Etat, de l'église, de la famille, ou d'une figure d'autorité : il représente *l'envers* du personnage socialement haut placé et reconnu par les siens comme détenant *l'endroit* ou la norme acceptée par le groupe. L'envers est le contraire de l'endroit, entendu ici dans le sens de la norme officielle, de l'ordre moral dominant et de la loi qui épelle les droits de la société. Le bouffon est donc un personnage parodique placé dans le contexte social, politique et historique. Faut-il

rappeler que le terme grec *parodia* est formé de *ôde*, chant, et du préfixe *para* qui peut avoir le double sens de "contre" ou de "à côté de." Semblablement au théâtre, la position du bouffon est toujours en "contre-chant" de la scène sociale qui se trouve mimée sur la scène théâtrale : il est à la fois un double ("à côté de") et un envers ("contre"). Il procure au public une nouvelle perspective, l'envers de l'ordre habituel. Les six textes choisis pour cette étude montreront que le bouffon est le révélateur d'un champ de vision différent. Il permet la permutation des éléments non seulement de l'endroit à l'envers, mais aussi de haut en bas et de droite à gauche. Dans le texte de Jarry, le nom du bouffon, "Ubu," est un palindrome qui a la propriété de se lire dans les deux sens. De même la fonction du bouffon est de présenter non une vérité mais *des* vérités, en partant de n'importe quel sens. Il est le sujet dialogique par rapport au sujet monologique qui détient *la* Vérité.

La seconde constante est relative à la notion d'espace, qu'on définit souvent à partir du critère dichotomique, le *dedans* et le *dehors*. Par son affiliation historique au fou du roi ou à l'histrion de cour, le fou théâtral est communément appelé "anormal," "insensé," "inepte" ou tout simplement "dément," hors des gonds de la raison. Le préfixe privatif *a*, *in* et *dé* dénote un manque, une absence, un écart par rapport à la norme. Les adjectifs qui le qualifient, idiot, innocent, benêt, niais, stupide, tous frôlent l'injure et sont dépréciatifs. Le fou, le bouffon et le clown sont donc marqués par le signe négatif d'être en dehors de l'espace social organisé. Considérés ineptes, sots, inadaptés ou absurdes par la société, ils sont des êtres en marge, qui ne font pas partie de ce monde. Le bouffon est l'image de celui qui est différent du modèle normal ou simplement de celui qui est *autre*.

Pourtant notre comparse n'est pas simplement défini par la négativité. Souvent sa maladresse se métamorphose en agilité, sa bêtise en sagesse, sa malice en ruse, ses élucubrations en un message fin et codé. Le bouffon est l'être des paradoxes, des antithèses et des mésalliances, le personnage de l'envers et de l'endroit, de la négation

et de l'affirmation. Au Moyen Age et sous la Renaissance, sa négativité touche l'autre extrême : le fou atteint le rang du sage. Folie et sagesse s'entrecroisent. Faut-il voir dans cette morosophie le symbole d'une époque qui cherche à s'approprier la sagesse du savoir, sagesse qui fut jusque là la propriété gardée de l'église ? L'apparence du fol à la marotte peut sembler ludique, pourtant son rire résonne souvent d'échos à visée sérieuse et satirique. Il est semblable à Janus, le dieu de l'ambivalence, le dieu aux deux visages : il est difficile de déceler sa vraie nature. Le bouffon possède le même double masque, la même ambivalence : est-il simplet ou malicieux, animal grotesque ou marqué par le signe de la sagesse ?

Autant de questions auxquelles cette thèse essayera de répondre. La légende évoque, d'après *Le Roman des sept sages de Rome* (circa 1155), comment le roi Janus, un des sept sages romains, utilisa un déguisement ingénieux pour sauver sa ville de l'invasion des Sarrasins, "Et je ferai uns grans engins/ Por espoenter Sarrasins" (v. 2403-4). Le roi fit habilement assembler sur un vêtement déchiré plus de mille queues d'écureuil, et se fit fabriquer deux masques d'une laideur extrême, qu'il recouvrit de langues vermeilles. Il place dessus un miroir qui réfléchit la lumière resplendissante du soleil :

> Et si fist faire deus viaires,
> Qui molt furent de lais affaires.
> Les langues en furent vermeilles ;
> Che fu tenu a grans merveilles.
> Desus fist faire un mireor,
> Ki resplendist contre le jour. (v. 2413-18)

Dans cet accoutrement étrange, Janus apparaît tel un monstre hybride mi dieu mi animal, et épouvante les païens qui prennent la fuite. C'est pourquoi, pour célébrer la victoire et la ruse du sage Janus, la *feste as fols* fut instituée (v. 2354). Les Romains honorèrent ce dieu comme gardien des portes de Rome et le représentèrent avec deux visages pour surveiller les entrées et les sorties de la ville. L'image paradoxale de Janus, entre la créature diabolique et sacrée, convient parfaitement bien au bouffon, qui, de même, utilise son masque comme "*uns grans engins*" ou stratagème ingénieux.

Sa défroque comique sert à l'auteur de license poétique, un moyen pour surpasser la censure dans les sociétés hiérarchisées et répressives, et aussi un dispositif pour présenter les voix non-officielles ou les rumeurs qui circulent dans les endroits publics. Car, au théâtre, la position ex-centrique du bouffon lui confère irresponsabilité, non-conformité, indiscipline, transgression et, par le même jeu, la liberté d'aller au-delà des normes et des interdits imposés par la société. Sa fonction est de dire tout haut ce que l'on pense tout bas : il dévoile le non-dit, l'interdit, le latent ou le refoulé. Son rôle est de défendre les victimes et de démasquer les injustices sociales. Ainsi, le bouffon cristallise toutes les voix de contestation, voix de transgression et de l'interdit. À la surface sa parole se distingue par la vacuité, alors qu'en fait elle est souvent doublée et codée d'un message transgressif, c'est-à-dire qui va au delà de la limite imposée par l'ordre ou la loi. Par la license qu'il s'attribue ou qu'on lui concède, le clown apparaît comme celui qui sème, sans le vouloir, désordre et confusion. Pourtant sa nature, qui lui permet de permuter l'ordre des choses, se révèle providentielle, et ses maladresses, sa bêtise et ses provocations contribuent, en fin de compte, à redresser le monde malade.

Malgré ses nombreux visages de Protée et de Janus, le bouffon constitue un type théâtral traditionnel. Son archétype appartient à la tradition populaire inscrite au milieu de la vie de la cité (le marché, la place publique, la rue, le parvis de l'église, les halles, le seuil, le jardin public, les trétaux de la foire, la piste de sciure du cirque). À travers les âges, son personnage a changé, s'est adapté et renouvelé, chaque fois marqué par les tendances sociales, culturelles et idéologiques de l'époque.

Le rire, le modèle de l'envers, l'ambivalence, la transgression, la culture populaire, tels sont les éléments qu'on attribue généralement au bouffon. Or ces mêmes caractéristiques définissent aussi le carnavalesque de Mikhail Bakhtine. Dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Bakhtine examine la transition de l'expression carnavalesque des fêtes populaires à

celle du théâtre médiéval. Puisque le fou, bouffon ou sot participait à toutes les réjouissances du carnaval, car il était désigné pour parodier chacun des actes du cérémonial sérieux, il était normal qu'il se retrouvât sur la scène de théâtre. Cette particularité fait de ce personnage comique et excentrique un être ambivalent, qui habite aussi bien l'espace de la vie réelle que celui du monde imaginaire de la littérature. Il possède donc plus de présence et de contours réels que le héros tragique qui reste un personnage imaginaire : il est davantage personnage de chair que de fiction.

Le meilleur moyen pour établir une tentative de définition de ce personnage multiple et changeant est de postuler une unité et une continuité de la réflexion sur le bouffon à travers les âges. Un parcours historique qui fait le point, de siècle en siècle, semble donc être la meilleure manière d'en envisager la définition. L'étude présente suivra et analysera l'évolution du dervé/bouffon depuis sa première apparition sur la scène française, dans la comédie satirique d'Adam de la Halle, *Le Jeu de la feuillée* (1276), jusqu'à sa manifestation contemporaine en bouffon/clown dans *En Attendant Godot* de Samuel Beckett (1953). Chaque chapitre traite d'une période particulière ou *épistémè*, selon le terme foucaldien. Ce terme est défini par Foucault comme "le cadre de pensée propre à une époque historique." Dans *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Foucault dresse les différentes conceptions et mentalités de la société sur la folie en distinguant trois *épistémè* : l'âge pré-classique, l'âge classique et l'âge moderne. Mon étude s'inspire du même modèle archéologique et est divisée en trois chapitres/*épistémè* principaux : notamment "Le dervé médiéval et le sot de la Renaissance," "Le bouffon sous l'Ancien Régime" et "Le grotesque, l'ubuesque et le clownesque." Cette division a l'avantage d'étudier le fou/bouffon/clown dans une société médiévale fortement hiérarchisée et inégalitaire, puis dans une société classique qui institue l'ordre, les normes, les bienséances et les codes sociaux, et enfin dans une société moderne et contemporaine. Au total six textes, deux par chapitre, serviront de fondations littéraires pour la fouille et l'exploration de ce projet.

Pour essayer de cerner les paramètres qui définissent le bouffon, la théorie bakhtinienne s'impose. D'abord élaborée en 1929 dans *Problèmes de l'oeuvre de Dostoïevski*, elle a été revue et corrigée par l'auteur, qui en donne une seconde version en 1963 sous le nouveau titre de *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Bakhtine montre l'influence du carnaval médiéval (compris dans le sens de fête populaire saisonnière) sur la littérature occidentale, dont il faut, selon lui, chercher l'origine dans la satire ménippée grecque du 3e siècle av. J.-C.. Le travail de Bakhtine n'a donc été découvert que vers les années soixante par les critiques littéraires, les linguistes et les anthropologues de l'Occident. En France, Julia Kristeva développera en 1968, dans *Semeiotike*, les théories sociolinguistiques de Bakhtine sous le nom d'intertextualité et de dialogisme. Depuis, avec la traduction française, en 1970, de ses livres sur Rabelais et sur Dostoïevski, Bakhtine est désormais considéré comme le précurseur du post-structuralisme et de la théorie narratologique. Cette étude s'appuiera sur les trois concepts-clés de Bakhtine, à savoir le carnavalesque, le dialogisme et la ménippée. Ces trois idées fondamentales forment une unité car elles sont élaborées à partir de la même métaphore du carnaval : les trois notions serviront d'outils pour l'esquisse de la définition et de la fonction du bouffon.

Il faut en premier lieu souligner la différence entre carnaval et carnavalesque. Le carnaval est une fête concrète, qui a connu son apogée au Moyen Age et sous la Renaissance. Cette importante célébration, d'expression populaire, n'était pas limitée au Mardi Gras, célébré six semaines avant Pâques, mais s'échelonnait sur plusieurs festivals qui se déroulaient, pendant les mois d'hiver, entre les fêtes religieuses de Noël et de Pâques, et pouvaient même se prolonger jusqu'au solstice de la Saint-Jean. Pendant cette saison de festivité, des jeux parodiques du culte sacré étaient souvent représentés en interlude dans la nef ou plus tard sur le parvis de l'église. Les célébrations étaient accompagnées de danses, de mascarades, de déguisements, qui inversaient le sexe ou la classe sociale du participant, et de beuveries et de ripailles

populaires qui se propageaient dans les rues et dans les tavernes de la ville. Parmi les fêtes du carnaval, on cite la "fête des fous," *festa stultorum*, le "culte de l'âne," *festa asini*, et le "rire pascal," *risus paschalis*, où le prêtre, par des jeux de mots, parodiait le culte sacré pour inciter les fidèles à rire et à célébrer la résurrection du Christ.

Dans les divertissements médiévaux, le bouffon communément appelé "fol à la marotte" préside à la fête des fous, dont il devient le symbole. Cette fête populaire, dont *Le Roman des sept sages* rapporte qu'elle fut instituée pour honorer Janus (voir p. 3), était célébrée le 28 décembre ou le premier de l'an. Elle faisait partie des festivals du carnaval et se distinguait par un ton définitivement comique : un code fou se substituait au code officiel et contrôlait pour le temps de la fête le commerce du monde et des choses. D'après une lettre de la Faculté de Théologie de Paris, qui condamna cette fête en 1444, les jeunes clercs se déguisent en femmes, (*aut in vestibus mulierum*), ou en bouffons, (*aut in vestibus histrionum*), chantent des chansons obscènes et enfument l'église d'une fumée nauséabonde en guise d'encens (Fritz 331). La fête des fous représente donc la parodie satirique de la vie sacrée, et de la vie quotidienne du Moyen Age, fortement axée sur la religion chrétienne.

Certains voient dans ces réjouissances la continuation païenne des *Dionysies* du 6e siècle av. J.-C., que les Athéniens avaient instituées en l'honneur de Dionysos, dieu du vin et de la fertilité. L'esprit populaire associait ce dieu avec le renouveau des saisons car Dionysos avait subi une deuxième naissance après avoir été tué et incubé dans la cuisse de Jupiter. À la fin du festival, les drames satyriques concluaient le spectacle : les satyres, personnages grotesques à la double nature d'homme et bouc, présentaient le sujet du drame d'une façon bouffonne, en faisant des cabrioles, en dansant ou marchant sur les mains, en tous cas en se moquant de l'autorité. Au temps de la République romaine, on retrouve la même tradition d'expression populaire dans les fêtes agraires des *Saturnales*. Les rites de fertilité, symbolisés par le retour de Saturne qui apportait la fécondation à la terre et le renouveau à la

nature, célébraient le rite de passage de l'hiver au printemps. Au Moyen Age, les mêmes formes de culture populaire infiltrèrent les fêtes médiévales du carnaval.

Basé sur la métaphore du carnaval, le *carnavalesque* se définit au contraire comme une perception du monde, une sensibilité, que l'on trouve dans des genres littéraires variés qui, en mélangeant le sérieux et le comique, le sublime et le vulgaire, les tons et les styles, s'éloignent de la tradition classique. Cette expression littéraire est marquée par le folklore du carnaval, et empreinte d'une vision dite "carnavalesque" du monde (structure du monde à l'envers, le rire sério-comique, les sujets dialogiques, la multiplicité de tons et de styles, une fin ouverte). Les textes carnavalesques s'opposent à la littérature classique de ton monologique. Dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Bakhtine a essayé de dégager les structures dynamiques inhérentes au folklore du carnaval médiéval, en reliant les formes de culture populaire à la littérature. Selon Bakhtine, le trait original du carnaval est de pouvoir dialogiser les formes officielles en littérature. Car le carnaval a la propriété de mettre à l'épreuve, sous la forme du vécu et du ludique, les conflits sociaux du moment, et se présente donc comme une importante force sociale en opposition à la culture dominante. Le carnaval est une fête particulière qui n'est pas "une forme artistique de spectacle théâtral, mais plutôt une forme concrète (mais provisoire) de la vie même qui n'est pas simplement jouée sur une scène, mais vécue" (16).

Par conséquent, le carnaval se situe, comme le bouffon, à la frontière de la vie et de l'art, à l'intersection de deux espaces : du vécu et du jeu théâtral. Or pour que le carnaval populaire devienne politiquement effectif, pour qu'il se transforme en action, il fallait, selon Bakhtine, qu'il entre d'abord dans la littérature. "En d'autres termes," dit-il, "le rire du Moyen Age, au niveau de la Renaissance, est devenu l'expression de la conscience nouvelle, libre, critique et *historique* de l'époque" (81, mot souligné par l'auteur).

Selon Bakhtine, existaient dans le monde hiérarchique et féodal du Moyen Age et de la Renaissance deux cultures : l'une, officielle, religieuse et féodale au ton sérieux, l'autre, populaire, qui se manifestait dans les réjouissances publiques au ton comique. La culture comique populaire et carnavalesque fut perpétuée au cours de nombreux siècles d'évolution : chaque carnaval reprenant et charriant avec lui les rites comiques antérieurs. Le mode carnavalesque, par lequel le peuple s'exprime, se distingue par la structure d'un "monde à l'envers." Pendant ce moment privilégié règne une liberté complète : la raison cède la place à un défoulement des sens, la hiérarchie est abolie, et le pouvoir officiel suspendu. Bakhtine continue :

> [Le carnavalesque] est marqué, notamment, par la logique originale des choses "à l'envers", "au contraire", des permutations constantes du haut et du bas ("la roue"), de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détrônements bouffons. La seconde vie, le second monde de la culture populaire s'édifie dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme "un monde à l'envers." (19)

Cette distinction dichotomique entre culture officielle et culture populaire, qui demeure fondatrice dans la théorie bakhtinienne, a été contestée par de nombreux critiques. Pour Richard Berrong et pour des historiens comme Peter Burke, la distinction populaire/officielle est trop simpliste et utopique. Il est vrai que la définition de "populaire" doit être plus nuancée : Bakhtine ne mentionne pas l'élite intellectuelle qui se sépare du peuple, et la classe de la noblesse féodale qui est distincte de la haute culture ecclésiastique. Or l'étude du bouffon, dans le théâtre français, permet de souligner non seulement les époques fécondes en crises et conflits socio-politico-culturels, mais aussi les divisions subtiles qui se forment à l'intérieur du peuple, ceci depuis la fin du 13e siècle avec *Le Jeu de la feuillée*. Cette thèse montrera que le bouffon théâtral cristallise, sous le mode carnavalesque et par le dialogisme, les énergies politiques, économiques, et culturelles du moment historique. Il faut donc, à juste titre, insister plutôt sur l'innovation de Bakhtine qui inaugure dans la littérature le modèle carnavalesque et le principe dialogique.

Le texte qui offre une vision du monde à l'envers n'est cependant pas un phénomène nouveau ; Ernst R. Curtius en fait un *topos*, "le monde renversé," une des figures de style employées dans la rhétorique grecque et littérature latine du Moyen Age (*La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, 170-6). Quant à Bakhtine, le carnavalesque est une manifestation de la culture populaire, qui remplace la structure de la réalité par celle d'un monde fantaisiste à l'envers. Il faut souligner que ces deux interprétations ne se contredisent point, mais pointent au contraire dans la direction de Bakhtine qui trace le texte carnavalisé à la satire ménippée grecque : le ferment carnavalesque est social avant d'être littéraire. Il faut rendre justice à Bakhtine d'avoir le premier souligné la perspective sociale dans le "monde à l'envers" et dans le langage. Chaque mot prononcé n'est pas individuel, mais dialogique, c'est-à-dire qu'il possède une dimension intertextuelle. Chaque mot renvoie à un autre mot, chaque discours à un autre discours. Le langage n'est pas une simple commodité pour communiquer, mais reflète le groupe social qui le parle. Les deux concepts bakhtiniens de carnavalesque et de dialogisme sont donc un outillage fort utile pour établir les constantes et paramètres relatifs au dossier du bouffon.

Le premier concept de carnavalesque est caractérisé par le rire, l'ambivalence et le grotesque. Le rire, n'est pas un rire individuel mais collectif : c'est le rire du peuple où chacun est égal à l'autre, anonyme dans la multiplicité. Est important ici l'idée d'unité dans la diversité : la polyphonie des voix plurielles et différentes qui se faisaient entendre, mais qui néanmoins formaient à l'unisson l'ensemble du corso carnavalesque. Le terme, ambivalence, signifie étymologiquement "ce qui possède une double valeur," et peut faire référence à la dualité d'une personne, d'une image, ou du langage. Le dieu romain Janus au double profil symbolisait ce double caractère ; ainsi que Hermès ou Mercure, dieu rusé et en même temps malhonnête. Le mot "ambivalence" recouvre aussi la fusion de deux images contraires, comme par exemple "la grossesse de la mort," ou l'image du satyre, mi-humain mi-animal. Souvent deux

paires d'images peuvent être diamétralement contrastées : dans Rabelais les géants s'opposent aux humains, chez Brueghel le personnage Carnaval, gros et gras, assis sur un tonneau, se bat contre Carême, maigre et décharné ; l'un représente la vie, l'autre la mort. Les images carnavalesques évoquent la dualité, mort et naissance, négation et affirmation, tragique et comique. De même le rire carnavalesque n'est pas seulement ludique, il résonne d'échos souvent caustiques.

Mais surtout le mot "ambivalence" s'applique au langage carnavalesque, qui associe des images du bas ventre (digestion, défécation, copulation, grossesse, accouchement ...) au discours officiel, transformant ce qui est abstrait en matière et chair, donc, selon Bakhtine, en le renouvelant. Jurons, dialectes, vernaculaire, vocabulaire obscène jouxtent avec le haut latin de la classe officielle et érudite, créant une multiplicité de voix. Le langage carnavalesque est un langage capable de se régénérer, de se reproduire en duplication, de créer et de se voir créer. C'est un langage prolifique, qui crée *des* sens, eux-mêmes créant d'autres sens. De même, le corps grotesque, qui accentue les protubérances et les orifices du corps, n'est pas considéré négatif et décadent, mais au contraire comme le principe positif de donner la vie. Le principe de vie domine le carnaval. Dans *Semeiotike*, Kristeva décrit le langage ambivalent comme transgressif, capable, selon son expression, d'aller du "zéro au double," c'est-à-dire capable d'aller au delà du code 1 (la loi, le Verbe, Dieu) :

> Dans cette puissance du continu du zéro au double spécifiquement poétique, on s'aperçoit que "l'interdit" (linguistique, psychique, social), c'est le 1 (Dieu, la loi, la définition), et que la seule pratique linguistique qui "échappe" à cet interdit, c'est le discours poétique. [...] Par conséquent, l'épique est religieux, théologique, et tout récit réaliste obéissant à la logique 0-1, est dogmatique. [...] Le seul discours dans lequel la logique poétique 0-2 se réalise intégralement serait celle du carnaval : il transgresse les règles du code linguistique, de même que celle de la morale sociale, en adoptant une logique de rêve.(90)

Le langage dialogique est formé, selon Kristeva, à partir d'une autre logique que la logique formelle à base zéro/un, faux/vrai (logique de Frege) ; cette autre logique se base sur le nombre "deux" et du double, au sens non de signifiant/signifié

du code linguistique saussurien, mais de *un et autre*, à la fois affirmation et négation. L'ambivalence, caractéristique du carnaval, devient l'élément primordial du langage poétique.

Le deuxième concept de dialogisme est désigné par Bakhtine sous plusieurs noms : polyphonie, révisée plus tard par *hétéroglossia*, ou diversité de langues, et *hétérophonia*, ou diversité des voix individuelles. Kristeva prendra cette notion sociale du langage, et l'adaptera à la littérature sous le nom d'"intertextualité" : chaque texte littéraire entretient un dialogue avec les grands textes de la littérature passée. Un texte littéraire fait toujours un emprunt à un autre. Pour Bakhtine, le roman est le genre par excellence qui favorise la polyphonie, dont le meilleur exemple est incarné par les romans de Dostoïevski. Cependant le genre théâtral, il va sans dire, qui est formé à partir du dialogue, est l'atelier idéal pour mettre en évidence la réflexion bakhtinienne. Le dialogisme souligne les voix multiples et simultanées mises à jour et en relief par le processus de la communication dialogique, car, comme l'indique son étymologie, ce mot bakhtinien provient de "dialogue," soit un échange d'énoncés entre, au moins, deux locuteurs. Le dialogue implique le respect de l'opinion de l'autre. Comme l'a rappelé Montaigne, "la parole est moitié à celuy qui parle, moitié à celuy qui écoute" (Defaux 216). Mais surtout, ce mot témoigne deux choses : d'abord que la parole est sociale, ensuite il souligne son lien littéraire avec le dialogue socratique.

Le dialogue socratique est né de la tradition orale, et se compose de réminiscences et de conversations que Socrate avait élaborées. Socrate aimait utiliser l'interaction verbale du dialogue pour appuyer et mettre en évidence sa méthode, la *maïeutique*, ou l'art d'accoucher les esprits par une série de questions. Socrate avait pour habitude de rassembler des personnes pour argumenter : en juxtaposant leurs différents points de vue (*syncrisis* ou syncrèse), il les forçait à exposer les fautes et les défauts de leur argument (*anacrisis* ou anacrèse). Le dialogue met donc l'accent sur la tension et la résistance qui se jouent entre les différentes voix : de cette interaction verbale naît

une recherche de certaines vérités qu'on ne peut jamais obtenir d'une manière absolue. La méthode dialogique s'oppose à la voix officielle monologique qui ne possède qu'une vérité toute faite : le processus de l'échange dialogique expose au contraire les différentes perspectives des sujets dialogiques qui cherchent à s'approcher le plus près possible de cette vérité sans toutefois l'atteindre.

On pourrait s'étonner que Bakhtine classe le dialogue socratique parmi les textes à base carnavalesque et non parmi les textes philosophiques. Or pour Bakhtine, le dialogue socratique se distingue du dialogue purement rhétorique et du dialogue tragique, car il met tous les interlocuteurs qui participent à l'échange sur le même plan d'égalité (comme le carnaval qui favorise l'anonymat et le statut égalitaire du participant). En outre les images de Socrate se dégradant en entremetteur ou accoucheur des esprits appartiennent au carnavalesque avec les thèmes de vie, naissance et sexe. Les *dialogues*, écrits plus tard par Platon, qui garderont seulement la structure du dialogue comme cadre, se rangent sous le genre littéraire de la rhétorique.

Le carnavalesque servira de moyen pour définir les paramètres du bouffon, alors que le dialogisme mettra en valeur la fonction du bouffon qui sert de chambre à échos pour les voix culturelles, idéologiques, socio-politiques du moment historique. L'union et la combinaison des deux concepts bakhtiniens contribuent à définir le genre littéraire appelé satire ménippée.

Ce n'est que récemment que la critique s'intéresse à la ménippée. Un des premiers fut le critique canadien, Northrop Frye, qui a identifié, en 1957, la satire ménippéenne dans *Anatomie de la critique* comme un des principaux modes littéraires (230-2). Cependant le travail le plus important et complet a été entrepris par Bakhtine, qui a remis le genre littéraire au goût du jour à partir de 1929, puis en 1963. Bakhtine accuse, dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, deux courants en littérature depuis l'antiquité grecque : la littérature sérieuse, de ton monologique, car elle évolue dans un univers de discours établi et intégré (l'épopée, la tragédie,

l'histoire, la rhétorique classique), et la littérature sério-comique de ton dialogique, qui s'est développée contre ce courant de texte clos. Selon Bakhtine, la littérature en Europe a été façonnée par le conflit perpétuel de ces deux tendances : une tendance à l'unité de force centripète, et l'autre préférant le dialogue, la parodie ou les textes subversifs qui créent une diversité de voix. Dans ce deuxième développement dialogique, Bakhtine classe les mimes de Sophron, et le dialogue socratique qui donne naissance à deux genres littéraires complétement différents, les *dialogues* de Platon et la ménippée. Seule la ménippée gardera en elle les germes du folklore carnavalesque. Les formes sérieuses essaient en général de comprendre la nature de l'homme, les formes ménippéennes sont basées sur l'incapacité de l'homme de connaître la vérité (107). Les six textes choisis pour cette étude possèdent toutes les caractéristiques de la satire ménippée et tirent donc leur origine et leur unité de cette tradition littéraire sério-comique.

Bakhtine désigne ce genre carnavalisé comme "extraordinairement flexible, souple, et changeant comme Protée, capable de pénétrer d'autres genres" (113). La ménippée aura une influence directe sur la littérature chrétienne, grecque, romaine, byzantine et plus tard médiévale, pour contribuer ensuite au ferment du roman moderne et européen. Selon Bakhtine, l'influence du carnaval est responsable de nombreux textes littéraires dans le genre sério-comique. Ce genre littéraire carnavalisé, qui combine la nature dialogique du dialogue socratique et l'apport du folklore du carnaval, prit sa source dans la satire ménippée. Ménippe de Gadare, philosophe grec de l'école des cyniques du 3ieme siècle av. J.-C., est le fondateur de cette tradition littéraire (108).

Ses ménippées, par contre, ne nous sont connues que par le témoignage de ses disciples. Cependant le terme fut employé par les Romains pour désigner un genre formé au 1er siècle av. J.-C.. Dans la littérature latine, l'influence de la tradition ménippéenne peut être décelée chez Sénèque, dans le *Satiricon* de Pétrone, les satires

de Lucain, les *Métamorphoses* d'Ovide, la satire romaine d'Horace. Au Moyen Age, on retrouve ce genre littéraire carnavalesque dans *le Roman de la Rose* de Jean de Meung et dans *Le Jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle, dans la sottie et l'oeuvre de Rabelais sous la Renaissance, chez Molière, Cyrano de Bergerac, Diderot, Alfred Jarry, et au 20e siècle dans les textes de Joyce, Ionesco, Beckett (et bien d'autres). Bakhtine remarque que même les éléments significatifs, qui décrivent le texte carnavalesque, changent et se renouvellent avec le développement continuel de la littérature :

> Un genre est toujours lui-même et un autre, toujours vieux et neuf simultanément. Un genre renaît et se renouvelle à chaque étape nouvelle de l'évolution de la littérature et en chaque oeuvre individuelle du genre en question. C'est ce qui fait la vie du genre. [...] Le genre vit du présent, mais il se *rappelle* toujours son passé, son principe. Le genre est dans le processus de l'évolution litttéraire, porteur de la mémoire littéraire. Et c'est précisément ce qui le rend capable de garantir *l'unité* et *la continuité* de cette évolution. (*Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, 124-5, mots soulignés par l'auteur)

L'étude du fou théâtral à travers le genre littéraire sério-comique de la ménippée met en évidence les circonstances de sa présence dans la tradition comique française. Il est le fil d'Ariane qui joint le tissu carnavalesque de la littérature satirique et ménippéenne à travers les âges. Il se révèle donc un personnage important et non secondaire, comme il est si souvent classé. Les quatorze points caractéristiques de la ménippée, qui serviront de points de référence dans l'étude présente, entrecroisent souvent les paramètres de définition du bouffon. À titre récapitulatif, voici la liste résumée des éléments ménippéens, que Bakhtine a dressée dans le quatrième chapitre de son livre sur Dostoïevski.

La ménippée est d'abord ancrée dans l'expérience du vécu et de l'invention libre : les personnages n'appartiennent pas au temps passé du mythe ou de la légende, mais au présent. L'élément comique y est accentué, mais de façon ambivalente se situant entre le comique et le sérieux.

La ménippée est caractérisée aussi par l'aventure, la situation extraordinaire et le fantasque. Ces aventures prennent place soit dans un bas monde naturaliste

(grand-route, bordels, tavernes, place publique, halles, prisons, caves de voleurs), soit dans le monde du rêve ou de la féerie. Bakhtine met en évidence la structure ternaire de la ménippée : la terre, l'Olympe et un autre monde féérique ou infernal. La scène proprement dite du mystère médiéval a reflèté, par sa structure réaliste, ces trois niveaux : des échafauds pour le paradis et la gueule du dragon pour le seuil de l'enfer.

La ménippée est surtout le premier genre à inclure la représentation du marginal, de l'excentrique, de celui qui est *autre* ou qui offre un certain danger à la société (le fou, le schizophrène, l'hystérique, le marginal). Le double y est présenté comme une division de la personnalité, ou comme une double conscience.

Le langage, employé dans ces textes, est un langage carnavalesque fait de contrastes, de mésalliances et d'images corporelles, qui bafouent souvent l'étiquette sociale. Les scènes à scandale et les discours obscènes y abondent. Enfin et surtout la satire ménippéenne juxtapose différents styles et tons, bas et élevés, que Bakhtine désigne sous le nom d'*hétéroglossia.* Car le langage est par nature hétéroglossique : chacun de nous est un produit social, imprégné déjà de nombreux dialectes sociaux provenant des parents, du clan, de la classe sociale, de la religion, de l'éducation, de la profession, de l'âge et du sexe.

La narration carnavalesque est généralement une hybridation textuelle, un mélange de plusieurs styles (haut et bas), de plusieurs tons sérieux et comiques, d'insertions de lettres, de citations, de dialogues reconstitués, de parodies. Rappelons que le mot *satire* tire son étymologie du latin *satura* qui veut dire *macédoine, mélange,* donc une pièce qui juxtapose vers et prose, dialectes, jargons. D'autres genres littéraires peuvent être insérés dans la ménippée : nouvelles, lettres, pensées et idées philosophiques, ou même genres non-canoniques. L'officiel se trouve mélangé à l'officieux. La polysémie et l'homophonie des mots sont privilégiées à cause de

leur double entente. Le signifiant du mot, son image et sa matérialité prennent de l'importance.

Enfin, Bakhtine termine sa liste en attribuant à la ménippée la capacité de réflexion sur les préoccupations idéologiques, philosophiques et religieuses, et les tendances scientifiques de l'époque. Les questions traitées sont présentées sous l'angle de l'actualité, de façon journalistique avec "un caractère d'engagement au jour le jour" (*Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, 139).

L'objectif de cette thèse est de tenter de fixer les paramètres et les fonctions du personnage du bouffon, dans le théâtre comique en France, de la première comédie satirique de la fin du 13e siècle jusqu'au théâtre de l'absurde du milieu du 20e. Il est donc nécessaire pour un tel parcours historique de postuler une unité et une continuité à travers la lentille grossissante de la réflexion bakhtinienne. L'originalité de la thèse présente est d'appliquer au texte dramatique, en plus du modèle carnavalesque, la dimension dialogique et ménippéenne, que Bakhtine a réservée au genre du roman. Le bouffon théâtral, qui assure toujours le rôle d'agent de liaison entre l'art et le vécu, se révèle être un personnage charnière important dans les relations, non seulement à l'intérieur de la pièce, mais avec le public. La perspective transhistorique de cette recherche permet ainsi de mieux saisir les constantes et les particularités qui définiront notre personnage comique. Lorsqu'on essaie d'embrasser, d'un seul coup d'oeil, sept siècles de théâtre, on ne peut que découvrir des similarités ou différences, qui auraient été autrement perdues.

Le chapitre, concernant le fou médiéval, commencera donc avec l'analyse du dervé du *Jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle (1276). Le deuxième volet sera complété par l'étude du *sot* dans la sottie de Pierre Gringore *Le Jeu du Prince des sots et de Mère sotte* (1512). Au début de la Renaissance, le sot, opposé au sage, désigne un personnage qui, tout en feignant la folie pour bénéficier de l'immunité qui y est attachée, est fondalement un sage.

Or tout au long du 16e siècle, avec la montée du classicisme de la Renaissance, les manifestations du carnaval subissent de profondes transformations. C'est l'époque du début des censures et de la répression des aspects traditionnels de la culture populaire. Au théâtre, la sottie est interdite. Le 17e siècle favorisera un pouvoir centralisant et absolutiste : Louis XIV, en prenant les rênes de la monarchie, installe une étatisation de la vie de fête qui devient une vie d'apparat, de bals masqués et de réjouissances, qui visent la classe aristocratique et non plus populaire. Cependant, même si la fête cesse d'être la seconde vie du peuple, le mode carnavalesque de la tradition ménippéenne persiste comme mouvement parallèle et inofficiel en infiltrant la littérature. Par exemple, Molière revitalise au théâtre le type comique de l'esclave/valet de la comédie antique latine et du valet de la *commedia dell'arte*, type qui perpétuera les caractéristiques carnavalesques attribuées auparavant au fou médiéval.

Le troisième chapitre se concentrera donc sur l'analyse du valet-bouffon, Sosie et Mercure dans *Amphitryon* de Molière (1668). Le *Neveu de Rameau* de Denis Diderot (1761), autre texte ménippéen, permettra de faire le lien entre l'âge classique et l'âge moderne. Car en plein milieu du siècle des Lumières, Diderot apparaît comme le précurseur de la théorie du grotesque formulée officiellement par Victor Hugo soixante-six ans plus tard. Le philosophe met sur scène un personnage marginal, fou et exalté (le neveu), mais néanmoins sensible : ce bouffon est un mélange de grotesque et de sublime, souvent vulgaire mais cependant doté d'une justesse d'observations fines et pertinentes.

Cette tradition grotesque, qui depuis le carnavalesque a subsisté comme mouvement populaire et inofficiel, retrouve sa vitalité avec les Romantiques, et donnera naissance au mouvement théâtral moderniste qui influencera tout le 20e siècle. Le bouffon moderne sera étudié dans deux textes carnavalesques, *Ubu Roi* d'Alfred Jarry (1896) et *En attendant Godot* de Samuel Beckett (1953). Le mode grotesque

prend alors la forme originale et attrayante d'être l'expression synthétisée de la culture populaire *et* de la culture avant-garde.

Le carnavalesque met en évidence les tensions de la vie vécue et de l'idéologie du quotidien. De nos jours on a tendance à associer le carnavalesque avec le carnaval de la société moderne, qui souvent protège et renforce le *statu quo* politique du moment. En contraste, Bakhtine met l'accent sur la force transgressive du carnaval médiéval, espèce de site ouvert où se jouaient les conflits sociaux. Au Moyen Age et sous la Renaissance, le carnaval était source de libération, destruction et renouvellement. Aujourd'hui, avec les classes sociales, l'état et notre monde bourgeois, l'énergie potentielle du carnaval se retrouve dans les textes de littérature carnavalisée (ou, comme cette étude le montre, dans la littérature de tradition ménippéenne). Le bouffon au théâtre n'est pas seulement un masque comique, comme il a été si souvent défini, mais au contraire un personnage clé qui sert à cristalliser l'esprit de contestation du moment historique. Mais plus important encore, il devient le symbole de l'esprit critique, du poète de l'Ancien Régime ou de l'intellectuel moderne : celui qui a le devoir d'insister que le dialogue reste ouvert et dont la tâche est de renouveler la pensée humaine.

CHAPTER 2
LE DERVÉ MÉDIÉVAL ET LE SOT DE LA RENAISSANCE

Le 13e siècle voit la naissance d'un théâtre profane, où s'exprime une nouvelle sensibilité et où apparaissent de nouveaux thèmes, notamment des thèmes plus laïcs, reliés à l'essor des villes bourgeoises du nord de la France. Auparavant les premiers jeux ont eu une origine purement religieuse. *Le Jeu d'Adam*, la plus ancienne pièce écrite en langue vernaculaire, ou plutôt en dialecte anglo-normand datant du milieu du 12e siècle, est directement inspiré du Vieux Testament, "la Bible" et explique aux fidèles la liaison entre les deux Testaments, "la Bible" et "les Evangiles." Ce jeu se compose de trois drames indépendants : le premier met en scène la Faute et la Damnation d'Adam et Eve chassés du paradis terrestre ; le second représente les conéquences de la Damnation avec le sacrifice d'Abel par Caïn et met en place le sentiment de culpabilité qui s'abat, dès lors, sur la race humaine ; le troisième présente les prophètes de l'Ancien Testament comme précurseurs du Christ. Le message du drame liturgique est essentiellement didactique car il fait appel à la soumission et au repentir pour mériter la Rédemption.

Or apparaît dans le nord de la France, avec Jean Bodel, un genre dramatique qui mélange théâtre religieux et théâtre comique. Certes le théâtre religieux a toujours contenu des scènes comiques, mais très courtes pour que la visée moralisatrice et didactique n'en souffre point. *Le Jeu de Saint Nicolas*, que Jean Bodel fit représenter à Arras autour de l'an 1200, raconte un miracle qui se déroule en Terre Sainte où les chrétiens et les Sarrasins sont engagés dans une guerre, mais dont la fable est présentée par le clan des infidèles. Outre ce point de vue du monde à l'envers (Montesquieu utilisera plus tard le même procédé avec ses Persans), ce jeu se distingue par deux

éléments nouveaux : d'une part, l'abondance des traits comiques, d'autre part le réalisme des scènes de taverne calquées sur la vie sociale arrageoise. *Le Jeu de Saint Nicolas* peut être lu comme une parodie (car il est traîté sous le mode comique) d'un miracle, drame religieux où un saint accomplissait un miracle : ici le bon Saint Nicolas provoquera la conversion chrétienne des émirs et du roi païen qui fera désormais régner l'ordre dans son royaume. L'originalité du théâtre de Bodel réside dans son comique d'inversion : par exemple, le tavernier, qui est en pays sarrasin, vante, sur le pas de sa porte, la qualité de son pain, de ses harengs chauds et de son vin d'Auxerre.

> Chaiens fait bon disner, chaiens !
> Chi a caut pain at caut herens,
> Et vin d'Aucheurre a plain tonnel. (Bodel v. 251-53)

2.1 Le Dervé du *Jeu de la feuillée*

Or, comme C. A. Chevallier l'a noté, cette scène de taverne avec la mention du vin d'Auxerre, d'un hareng de Yarmouth (v. 913, v. 930), et du jeu de dés (v. 964-5) se retrouve trois quarts de siècle plus tard dans *Le Jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle, lui aussi trouvère de la ville d'Arras (Chevallier 19). Cependant il faut ajouter à cette remarque, qu'Adam de la Halle va plus loin dans sa démarche : alors que le tavernier de J. Bodel vantait la qualité de son vin "qui point ne file" (v. 257), en revanche celui d'Adam de la Halle fait écho aux vers de son prédécesseur en les persiflant d'une pointe satirique profane. En effet le tavernier vante son vin tel qu'on ne le boit pas dans les couvents, car ce n'est pas un vin tord-boyaux qui vient d'arriver d'Auxerre :

> Est che vins ?
> Tel ne boit on mie en couvent !
> Et si vous ai bien en couvent
> Qu'auen ne vint mie d'Auchoirre. (De la Halle v. 910-13)

Adam de la Halle composa *Le Jeu de la feuillée* (désormais la *Feuillée* pour cette étude) vraisemblablement en 1276. Son théâtre se distingue par un accent réaliste encore plus acerbe et souvent profane, et par l'introduction de la satire.

Pour cette raison, ce *jeu* est souvent appelé "la première comédie satirique française" avec la peinture de moeurs et l'anecdote grivoise. *Jeu* vient du latin *jocus* qui signifie *divertissement visant au plaisir*, et *satire* de *satura* qui désigne un mélange, un pot-pourri où le sucré est mêlé au salé et le comique au sérieux. Le rire satirique est donc un rire ambivalent. Cependant, de nombreux éléments nouveaux caractérisent la comédie sério-comique d'Adam de la Halle, notamment sa pluralité de tons et de styles, son usage du fantastique, et surtout ses images carnavalesques introduites par un fou naturel, le dervé. Or ces mêmes éléments décrivent aussi la tradition de la satire ménippée, telle qu'elle est définie par Bakhtine dans les *Problèmes de la poétique de Dostoïevski.*

Par le prisme déformant de la satire, les gens de la ville d'Arras y sont représentés caricaturalement. Leurs traits sont autant universels qu'éternels : on distingue le type du père avare, de la mégère-prostituée, de l'hypocrite ecclésiastique, du médecin, du fou qui amuse et trouble l'ordre. Les personnages, qui perpétuent un type, n'ont pas de nom propre dans la pièce : seuls le protagoniste, son père et ses trois amis conservent leur identité réelle. Dame Douce est le nom ironique du type de la matrone au tempérament violent et aux moeurs légères. En outre son rôle et celui des trois fées était certainement joué par les hommes de la confrérie, détail important qui favorisait le côté comique de la pièce.

Roger Berger, dans *Littérature et société arrageoise au 13e siècle*, montre l'importance des puys et des confréries dans le nord de la France, notamment à Arras, où s'était formée la "Confrérie des jongleurs et des bourgeois." Berger, qui s'est donc intéressé aux lieux, aux institutions et au milieu social évoqués par l'auteur, conclut que c'est dans la Confrérie des Ardents, le jeudi après la Trinité, que la "Confrérie des jongleurs et des bourgeois" s'etait réunie pour voir jouer la *Feuillée.* Ces réunions se terminaient normalement par "une longue beuverie nocturne et dans l'atmosphère joyeuse des ghildes médiévales" (*Littérature*, 6, 114). Si tel est le cas, les

premières troupes de théâtre s'épanouirent sur le terrain des confrèries urbaines et furent formées d'amateurs. Ce qui expliquerait pourquoi le poète et ses proches (son père et ses trois amis) ont gardé leur identité réelle. La pièce donne des renseignements précieux sur le puy littéraire et les confréries d'Arras. Il semble qu'Adam de la Halle s'en donne à coeur joie pour décocher des traits à ses amis et connaissances parmi les spectateurs et dans la ville. L'évocation de leurs noms devait provoquer l'hilarité de la foule. En outre, comme cette pièce est jouée par des amateurs et non par des professionnels, les acteurs sortent du public pour jouer leur rôle et vont s'asseoir, leur tirade achevée, parmi les spectateurs. Dans ce théâtre amateur médiéval, les personnages entrent en contact avec la foule qui regarde (Rey-Flaud 170). Ce qui rapproche encore la pièce de la fête carnavalesque développée par Bakhtine, car le carnaval peut être vu comme une immense scène de théâtre où les acteurs sont spectateurs, et les spectateurs acteurs.

La *Feuillée* présente donc de nombreuses similarités avec le genre sério-comique de la satire ménippée, qui se développa à l'époque hellénistique du 3e siècle avant notre ère : d'abord, par les images carnavalesques qui s'infiltrent dans le jeu, ensuite par l'élément d'actualité vivante qui montre une société en élaboration "dans une zone de contact immédiat, familier même et grossier" (Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, 126). Les lieux du jeu, la place du marché et la taverne, peuvent être intégrés définitivement dans ce que Bakhtine appelle "le naturalisme de mauvais lieux" (135). Mais surtout, la pluralité de tons divisent cette oeuvre en trois parties : la première est de ton réaliste, la seconde fantastique et la dernière partie carnavalesque, car c'est une parodie profane de l'office divin. En outre le nombre non négligeable de sots et de fous souligne la filiation du jeu avec la fête des fous.

La satire, élément central de la ménippée, s'est renouvelée ici au contact de la floraison des villes de la Picardie et de la Flandre. On remarque l'importance de nouveaux thèmes comme l'argent et la domination d'une nouvelle classe sociale, la riche

bourgeoisie. Cette nouvelle classe qui détient l'argent, et qui s'enrichit en demandant des taux d'usure, détruit dans le contexte de la ville d'Arras l'établissement féodal et traditionnel des trois ordres : celui des *Oratores* (les clercs religieux et clercs séculiers ou intellectuels dont fait partie le trouvère), celui des *Bellatores* (chevaliers nobles) et celui des *Laboratores* (paysans et artisans). Mais surtout le lieu de la taverne, qui représentait chez Bodel le monde vicié du mal ouvrant les portes de l'Enfer, se transforme ici en l'image parodique et carnavalesque du lieu clos de l'église qui rassemble ses fidèles autour du vin et du pain, corps du Christ. Lorsque le moine berné doit laisser ses reliques en gage, le tavernier se métamorphose alors en prêtre et les chansons à boire, chantées à l'unisson par tous les compagnons, tiennent lieu de psaumes. Chez Bodel la taverne était fréquentée par les voleurs ou la racaille et considérée comme une étape vers la damnation religieuse. Ici dans la *Feuillée* la taverne représente le refuge fragile d'un monde en transition qui a perdu ses valeurs traditionnelles. Cette inversion parodique est l'expression de l'essor d'une pensée séculière.

Toutefois la grande originalité d'Adam de la Halle réside dans l'introduction du personnage du dervé sur la scène française. Ce point de vue inhabituel d'un personnage, catégorisé d'excentrique par la société, apporte à son théâtre un comique grivois avec son pittoresque et sa truculence et un moyen de dire tout haut ce qu'on pense tout bas.

Auparavant, comme le montre J. M. Fritz dans *Le Discours du fou au Moyen Age*, le fou avait d'abord fait son entrée dans la littérature médiévale romanesque. Dans la *Folie Tristan* d'Oxford et de Berne, Tristan feint la folie au château de Tintagel pour ne pas être reconnu par ses ennemis (230-305). La folie est un *engin*, un moyen rusé ou stratagème pour parvenir à ses fins : elle est déguisement, travestissement, masque. Ce subterfuge aménera Tristan à la cour du roi Marc auprès d'Yseut ; dans ce cas précis la folie rapproche l'amant de sa dame. En revanche, dans *Yvain ou le Chevalier au lion* Yvain succombe temporairement à la folie pour ne pas avoir

tenu sa promesse de fidélité envers Laudine ; la folie est la punition qui ravale Yvain au niveau de la bête sauvage. Dans les deux romans, folie et *fin'amors* se recoupent. Avec la *Feuillée*, chose inédite, un vrai fou prend la parole. Il ne s'agit plus de la folie feinte ou artificielle de Janus ou de Tristan. ou de la vraie folie temporaire qui enferme Yvain dans un mutisme primitif. Au contraire, dans ce jeu, la folie du dervé lui fait tenir une conversation avec les habitants d'Arras sur de nombreuses problèmes sociaux contemporains. L'auteur, caché derrière le masque de la folie, peut alors manipuler son personnage en lui faisant tenir des propos et quiproquos à intention comique, certes, mais dans un but définitivement provocateur.

On décèle donc dans le jeu une pluralité de tons et styles, autre particularité de la satire ménippée. Adam de la Halle se met lui-même en scène et raconte son histoire en y incorporant des éléments de sa poésie lyrique, suivis par des scènes d'actualité, prises sur le vif, de la vie quotidienne arrageoise. Dans cette première partie du texte (v. 1-556) plusieurs voix sont enregistrées : celle d'Adam, le poète, qui a revêtu l'habit d'écolier pour aller étudier à Paris, celle de ses trois amis Riquier, Hans et Gillot, celles de son père Maître Henri, du médecin et de Dame Douce. Arrive alors sur la grand-place un moine, qui collecte des offrandes en exhibant les reliques de Saint Acaire, Saint qui apparemment guérit la sottise et la folie. Plusieurs sots et un fou furieux, le dervé, accompagné de son père vont mettre à l'épreuve les soi-disant bienfaits des reliques.

S'enchaîne ensuite une féérie (v. 557-875) pour qui la feuillée, espèce de treillis en feuillage, a été édifiée : chaque année les trois fées Morgue, Arsile et Maglore s'attablent sous la tonnelle et distribuent des dons aux Arrageois. Le ton de cette deuxième partie est définitivement fantastique, en contraste avec le ton réaliste des saynètes précédentes. Morgue et Arsile sont les bonnes fées, alors que Maglore qui n'a pas eu de couteau lance un mauvais sort à Riquier "de perdre tous ses cheveux" (v. 682-3) et à Adam "de s'engueuser dans la compagnie d'Arras et de s'oublier

dans les bras de sa femme qui est molle et tendre" (v. 686-9). Cette féérie est une pièce dans la pièce de théâtre, et les acteurs de l'acte précédent deviennent alors les spectateurs d'une cérémonie féérique. Auparavant, Croquesot, le messager du roi Hellequin, dialogue avec les Arrageois pour s'enquérir de la venue des fées. Dès leur arrivée, Riquier recommande à ses compatriotes de se taire pour que le charme du spectacle féerique puisse opérer, "Voirement sont ! Pour dieu, or ne parlons nul mot" (v. 613-4). Croquesot sert d'intermédiaire entre le réel quotidien et le merveilleux : il est le messager entre le monde des humains et "l'autre monde," tout comme il est le messager entre le monde infernal d'Hellequin et celui des fées. À la fin de la féérie, Dame Douce demande aux fées leur alliance et leur aide pour régler le compte de ses ennemis masculins.

À l'épilogue, lorsque les fées et Dame Douce s'éloignent, l'assemblée masculine se dirige vers la taverne pour manger, boire, chanter et jouer aux dés. On fait croire au moine qui s'est endormi qu'il a perdu au jeu et qu'il doit payer la note des consommations. Le moine donne ses reliques en gage au tavernier. Ce dernier se livrera alors à une parodie du culte divin, sorte de sermon joyeux ou sermon de l'âne, en invitant "chacun à braire" (v. 1020). À l'aube, au son des cloches sonnant l'angélus, tout le monde se disperse. Les images carnavalesques abondent dans cette fin du jeu.

À une première lecture, cette oeuvre étonne par son aspect décousu et fragmenté. Une abondante diversité de personnages y est présentée et il semble qu'il n'y ait aucune unité entre les tableaux qui se succèdent. Ce qui fit dire à Jean-Charles Payen dans *Littérature française : Le Moyen Age*, que la *Feuillée* était faite de "portraits dont la succession semble obéir au hasard : pas de fil conducteur dans cette accumulation de saynètes" (205). Un autre critique, Jean Dufournet, interprète la *Feuillée* comme "la sombre confession de l'échec du poète qui s'enlise dans le vice au lieu de reprendre ses études à Paris" (*Sur le jeu de la feuillée*, 69). Ces deux interprétations qualifient la *Feuillée* d'oeuvre atypique, voire déconcertante pour un

texte littéraire du Moyen Age. Seul Bakhtine, frappé par la vivacité, la fraîcheur et la verve satirique du jeu, retracera son appartenance à la littérature carnavalisée et dialogique :

> D'un bout à l'autre, dans ses moindres détails,, la pièce est faite de l'ambiance et du thème de la fête qui détermine tant la forme et le caractère de la mise en scène que son contenu même. Durant la fête, le pouvoir du monde officiel, –Eglise et Etat–, avec ses règles et son système d'appréciation, semble suspendu. Le monde a le droit de sortir de son ornière coutumière. La fin des libertés est marquée de la manière la plus concrète par le son des cloches au petit matin. (*L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, 259)

Bakhtine, dans son livre sur Rabelais, fait appartenir la *Feuillée* au même genre carnavalisé que le *Pantagruel* de la Renaissance, prenant leur source dans les réjouissances populaires et folkhoriques du carnaval médiéval (14). La *Feuillée* appartient donc au genre littéraire sério-comique de tradition ménippéenne, en exhibant néanmoins des éléments de son temps, en occurence de la poésie lyrique, de la farce et de la fête des fous. La liste des quatorze aspects essentiels de la ménippée, que fournit Bakhtine dans son livre sur Dostoïevski est utile pour faire appartenir la *Feuillée* à cette tradition (voir fin de ce chapitre). La pluralité des tons et des styles, la voix marginale du dervé, la prolifération des doubles, l'usage de l'actualité, du fantastique et de la parodie, le naturalisme des mauvais lieux, la sensibilité carnavalesque font de la *Feuillée* l'oeuvre charnière entre les satires ménippées latines et celles du 13e siècle.

Adam de la Halle a l'originalité d'introduire sur la scène française la peinture de moeurs, le pittoresque du tableau, le comique licencieux avec le piquant de l'anecdote. Le dervé, le fou naturel de la pièce, sert à doser la structure de la jeu par sa théâtralité, la satire et le comique. L'auteur fait surgir le dervé-bouffon à trois reprises aux vers 390, 514 et 1029. Ces trois moments propices sont choisis avec art car ils scandent l'effet et le rythme du jeu : le dervé, absent jusqu'au vers 389, mais attendu avec impatience, est le moyen irréfutable pour mettre à l'épreuve les reliques

glorifiées par le moine. Son arrivée met fin aux profits du moine dont les déboires iront alors de mal en pis. Au vers 514 le dervé introduit la scène des bigames, moyen pour l'auteur d'attaquer le pape et les échevins de la ville. Ensuite le dervé est ramené à la maison sur les instances du moine : "Fai bien : maine l'ent en maison ...car il est de veillier trop las" ("Fais quelque chose de bien : emmène le chez toi ...car il est fatigué" (v. 545, v. 548)) pour revenir à la taverne (v. 1029) et porter le coup de grâce au moine qui est berné, ruiné et ridiculisé. Les trois moments du jeu se structurent autour des reliques de Saint Acaire : le premier en présence des arrageois et du fou; dans le deuxième, Riquier demande que le reliquaire soit mis à l'écart (v. 560) et le moine s'endort ; le dernier se termine autour des reliques laissées en gage à la taverne, et par la parodie de la messe.

La première partie du chapitre sera consacré à l'analyse du thème de la fragmentation dans le jeu, fragmentation qui entraîne une hybridation textuelle, une pluralité de tons et de styles, et un dialogisme important. Le paragraphe suivant se concentrera sur la prolifération des doubles à l'intérieur du texte. Les images carnavalesques et l'influence profane de la parodie du sacré seront ensuite examinées. La section finale portera sur la fonction du bouffon au théâtre en cette fin du 13e siècle.

Cette étude a pour but d'examiner le personnage comique du bouffon dans six intertextes carnavalesques et ménippéens choisis. La *Feuillée*, classée comme la première comédie satirique française, joue donc une fonction primordiale en assurant la continuité du genre littéraire antique. Le dervé deviendra le prototype du fou que l'on comparera ensuite à ses successeurs, Mère Sotte de la sottie, Sosie, le neveu de Rameau, Triboulet, Père Ubu, Didi et Gogo. Car comme l'a fait remarquer Bakhtine, un genre littéraire conserve sa mémoire tout en se renouvelant avec chaque oeuvre individuelle du genre en question. Adam de la Halle est le successeur de Ménippe de Gadare, Varro, Sénèque, Pétrone, Lucien de Samosate, Apulée et Horace.

2.1.1 Fragmentation du jeu et "les tessons du pot"

La *Feuillée* commence par une forte explosion : la grandeur passée du poète, Adam, a été brisée en plusieurs morceaux insignifiants ou "tessons," comme le souligne le vers 11, *"Encore pert il bien as tès quels li pos fu!"* ("Les tessons montrent encore ce que valait le pot"). Cette métaphore contient toute la crise psychologique qui envahit le trouvère : autrefois vénéré par sa ville comme jeune musicien et poète de l'amour courtois, aujourd'hui désillusionné et incompris par ses contemporains qui semblent préférer la médiocrité et l'argent à l'art. Il y a une nostalgie d'un temps irrévocablement perdu, d'un temps qui s'acharne à dégrader physiquement la personne humaine. Seuls des débris témoignent de la valeur poétique qui a rendu le trouvère célèbre. Chaque tesson ou morceau de verre reflète l'état antérieur du poète du temps de sa jeunesse, avec l'impossibilité d'être recollé en une entité.

Les trois premiers quatrains du prologue, où Adam prend la parole, expose clairement le dilemme de la pièce : Adam désire retourner à l'étude, qu'il a délaissée pour l'amour de sa femme Maroie et les plaisirs matériels de sa ville natale. Adam compare d'abord cet amour à un enchantement dont il s'est réveillé, puis à une maladie qui l'a affaibli et qui lui a fait perdre son unité et son intégrité. Sa décision est prise : pour guérir il souhaite retrouver la santé rationnelle de l'étude :

> Chascuns puet revenir, ja tant n'iert encantés ;
> Apres grant maladie ensieut bien grans santés !
> D'autre part je n'ai mie chie men tans si perdu
> Que je n'aie a amer loiaument entendu :
> Encore pert il bien as tès quels li pos fu !
> Si m'en vois a Paris. (v. 7-12)

Cette explosion entraîne d'autres répercussions : elle n'est pas seulement la métaphore de l'état émotionnel du poète, elle déclenche aussi la fragmentation du texte de la *Feuillée*. En effet, on constate à l'intérieur du jeu une pluralité de genres, un pot-pourri de réalisme, de fantastique et de parodie, comme l'a noté Bakhtine :

> La ménippée est caractérisée par un large usage de genres adventices : nouvelles, lettres, discours d'orateurs, banquets, ect., par le mélange de

> discours prosaïque et versifié. Les genres rapportés sont présentés à des distances diverses de la position ultime de l'auteur, c'est-à-dire avec un degré divers de volonté parodique ou objective. (*Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, 138)

Ici le mélange n'est pas formé de prose et de vers, mais est constitué de différentes formes poétiques du Moyen Age, et d'insertions de chansons populaires. Par exemple, les douze premiers vers se calquent sur la forme du dit moral, qui est structuré par trois quatrains d'alexandrins. Le dernier vers, cependant, est un demi alexandrin "Si m'en vois a Paris" (v. 12), auquel répond Riquier par "Caitis, qu'i feras tu ?" (v. 13), qui peut être considéré comme l'autre moitié de l'alexandrin. Ensuite Riquier continuera le dialogue de la pièce qui sera désormais écrit en octosyllabes. Cette coupure se révèle importante pour changer le rythme et le ton du texte. Car en adoptant la forme classique du "dit moral," Adam montre qu'il connait son métier de poète, et par là impose à dessein son rang de trouvère. D'autre part en cassant le ton et par l'usage d'un autre mètre, Riquier sous-entend qu'il ne prend pas au sérieux la décision de son ami ; en outre il lui reproche son outrecuidance en lui rappelant qu'Arras n'a jamais produit de bon clerc (v. 13). Plus loin, Adam fera une parodie du portrait-blason de la femme, en occurence la sienne (v. 82-164). L'épilogue se termine par un sizain de forme aabccb (v. 1093-98), où le moine tient un discours que personne n'écoute, mais qui signale, néanmoins, le retour de l'ordre et de l'officiel par son rythme regulier. On trouve aussi des chansons intercalées entre les répliques. Les fées chantent en s'éloignant : " Par chi va la mignotise, par chi ou je vois !" (v. 874) ; les compagnons aussi entament un refrain populaire en guise de cantique religieux : "Aie est assise en haut de la tour" (v. 1024). D'autre part, les multiples jurons (v. 194, 342) ou les nombreux propos scabreux (v. 266, 419) ajoutent une dimension de bassesse, et favorise ce que Bakhtine nomme "le naturalisme des bas-fonds plein d'excès et de grossièreté."

La première partie du jeu se distingue par un ton nettement réaliste. Adam est victime de l'amour qui a amené souffrance, "jalousie, désesperanche et desverie" (v. 160). D'après le *Dictionnaire étymologique* de Greimas, le mot *desverie* vient de *desver* ou *derver*, *perdre la raison* (188). Dans ce contexte Amour est *desverie* et folie. Le poète met en scène ses problèmes de coeur. Il y a un jeu subtil de miroirs entre l'auteur, Adam de la Halle, le protagoniste de la fable, Adam, et le dervé. Ce dernier n'est pas seulement le double dérisoire d'Adam si ce dernier reste à Arras, mais est aussi le porte-parole de l'auteur. Chaque tesson, tel un morceau de miroir, reflète une partie de la personnalité du poète. La première raison de la fragmentation de son unité psychique est dûe à la déchéance amoureuse avec sa femme Maroie. Il commence donc par une parodie du portrait-blason de la dame.

Le poète juxtapose deux portraits de sa femme Maroie, l'un idéalisé et l'autre réaliste. Un portrait physique retrace tous les charmes de la femme : cheveux "brillants comme or" (v. 88), front, sourcils, yeux, paupières, nez, joues, sourire, fossettes, bouche, dents, menton, gorge, nuque, épaules, bras, mains, doigts, ongles, seins, ventre, reins, hanches, cuisses, mollets, chevilles et finissant au pied "cambré, mince, peu charnu" (v. 149). Soixante-cinq vers (v. 87- 152) décrivent de haut en bas le corps de Maroie, alors que onze vers (v. 153- 164) donnent un aperçu sommaire de son moral. Maroie apparaît hautaine et dédaigneuse en se tenant *fierement* (v. 155). Dans un premier temps elle a attiré Adam dans ses filets et l'a envoûté (*encantes*, v. 7), puis elle s'est détournée de lui le rendant jaloux et fou d'amour. Adam a l'impression d'avoir été le jouet d'une illusion, trompé par l'amour qui a embelli les appas de sa femme : "Ensi fui jou pris/ Par Amours qui si m'eut souspris/ Car faitures n'ot pas si beles/ Comme Amours le me fist sanler" (v.165-8). On reconnaît ici sans peine dans le portrait flatteur de Maroie le canon courtois. Pendant toute sa jeunesse, le trouvère d'Arras a chanté, dans des *Chansons*, *Rondeaux*, *motets* et *Jeux-partis*, l'Amour et sa Dame en respectant toutes les règles de l'amour courtois, comme l'avaient fait avant

lui les trouvères champenois (Gace Brulé, Thibaud de Champagne) et picards (Le Chatelain de Coucy, Conon de Béthune). Alors que dans la chanson courtoise, le poète recommendait qu'il y avait plus de joie à patienter et à désirer la Dame, car le désir perd à être satisfait, ici le *jeu* commence par la constatation sans équivoque que "mes fains en est apaies" ("ma faim est apaisée" v. 174). Le poète courtois jette un regard lucide et critique sur la valeur de l'amour : son jugement fait un va-et-vient constant entre l'amour-désir idéalisé et l'amour matérialisé et déçu. Avant, avec l'idéalisme de l'amour courtois, l'amour est *desverie* car le désir et l'espoir de posséder la Dame attise cet amour incontrollable. Maintenant, après avoir possédé Maroie, des idées moins courtoises, comme la peur d'une grossesse, "S'est drois que je me reconnoisse / Tout avant que ma feme engroisse" (v. 172) s'imposent à l'esprit du trouvère. Éros a fait place à la procréation vulgaire.

Après avoir fait partie de la tradition courtoise qui sublime et idéalise la dame, Adam de la Halle adopte la tradition opposée qui développe une perspective négative de la femme. Dans la *Feuillée*, ces deux esthétiques sont juxtaposées dans le portrait antithétique de Maroie. L'enlacement des deux textes, côte à côte, crée un ton comique et parodique. La *Feuillée* révèle en fait la maturité du poète : au temps passé de sa tendre jeunesse, l'amour n'était que recherche du désir et espoir de posséder la Dame, maintenant son amour est plus charnel entraînant d'autres responsabilités d'ordre matériel. D'ailleurs le souci de la grossesse de Maroie est matérialisé par le ventre prononcé de Dame Douce qui demande au médecin : "Car li ventres aussi me tent si fort que je ne puis aler" (v. 248-9), à laquelle le médecin répond que ce mal s'attrape en étant en position horizontale "Chi maus vient de gesir souvine" (v. 252). La condition de Dame Douce rappelle ce que pourrait devenir Maroie.

En outre la vieille Dame Douce apparaît décrépite ; Croquesot la traitera de vieille *reparée* (v. 595), ce qui implique un maquillage outré pour donner l'illusion du paraître. Le trouvère semble impliquer que comme Maroie Dame Douce est experte à

concilier amour et artifice. Dame Douce, Maroie et les femmes d'Arras rejoignent le portrait comique de la femme-mégère qui ensorcelle par sa sensualité en ayant cent diables au corps (v. 318), qui se fait craindre et respecter en s'aidant des ongles et griffes comme un chat (v. 315), et qui parle sans arrêt et querelle son mari. Adam projette dans le futur une Maroie vieillie, querelleuse et dominatrice semblable aux matrones arrageoises. Cependant la jalousie le rend toujours vulnérable. Lorsque Riquier lui propose de s'accommoder de Maroie, Adam lui répond vivement qu'il préfère ne pas y penser car il n'a pas besoin de plus de chagrin. Peut-on déceler dans cette réplique, "Dieu proi que il ne m'en mesquieche/ n'ai mestier de plus de mehaing" (v. 178-9) la peur d'Adam d'être remplacé et surtout d'être cocu ?

Le poète choisit de présenter la femme sous le type de la mégère : car était comique dans cette littérature satirique la femme qui, en devenant mère et matrone, domine son mari, ou la femme sensuelle et insatisfaite qui remplace son mari et le rend cocu. Il substitue ici la dame de la littérature courtoise par celle de la farce, des fabliaux ou des facéties. Par ce changement d'esthétique, Adam de la Halle crée la première comédie satirique française. En outre les images du carnaval infiltrent le texte : le ventre prononcé de Dame Douce, la grossesse, la roue de Dame fortune qui renverse l'ordre des choses en culbutant le haut en bas et le bas vers le haut. L'image du ventre est, par sa nature carnavalesque, ambivalente : le ventre/femme, qui engouffre l'amant, est aussi celui qui matérialise l'amour ; mort et re-naissance forment une coexistence.

Après la réduction réaliste de la littérature courtoise, l'auteur s'attaque à la tradition du fantastique : les fées, Morgue, Arsile et Maglore, parlent comme des femmes d'Arras et n'hésitent pas à fréquenter Dame Douce de réputation douteuse. La fée Morgue ou Morgane est célèbre dans la littérature arthurienne par sa sensualité. Fée et enchanteresse, elle est la soeur du roi Arthur dont elle guérit les blessures dans l'île d'Avalon. Elle a souvent le rôle de séductrice parmi les chevaliers de la Table

ronde et représente l'amoureuse néfaste mettant les mortels à mal : ses séductions sont toujours dangeureuses. Dans la *Feuillée*, elle parle de ses affaires de coeur avec un chevalier "qui joute aux tournois de la Table Ronde" (v. 723). Alors que Morgue peint un portrait flatteur de l'élu de son coeur, Croquesot en fait un héros qui tombe de cheval dans la poussière lors des joutes, donc un portrait comique du chevalier de la Table Ronde. Cette allusion, d'après William Calin, fait écho à l'histoire dans la mythologie celte de la liaison amoureuse entre la fée et le chevalier mortel qui se retrouve toujours réduit en poussière lorsqu'il retourne dans son propre monde -car "trois années dans le monde des fées équivaut à trois siècles chez les mortels." En outre la fée Morgue apparaît volage : tantôt amoureuse du prince du puy d'Arras, tantôt de Hellequin, elle représente l'inconstance féminine en général, et celle de Maroie en particulier.

Quant aux chansons de geste, elles ne semblent intéresser que les fous : seul le dervé mime et parodie les exploits du héros épique Anseis de Carthage. Dans la chanson de geste *Anseis de Carthage*, Anseis a, comme Adam, perdu la raison par amour en tombant amoureux de Gaudisse, la belle sarrasine et fille de Marsile. Une guerre, longue et cruelle, s'ensuit entre Sarrassins et Chrétiens. Charlemagne viendra à la rescousse d'Anseis, prisonnier, et le "règne d'Anseis se poursuit glorieusement dans l'Espagne pacifiée et chrétienne" (Gautier 647). Le dervé devient ainsi le double parodique d'Anseis et d'Adam ; les trois étant liés par la folie de l'amour.

Le texte est parcouru par la description constante d'une détérioration physique qui affecte chaque citoyen arrageois : d'abord l'intégrité et l'unité psychique du poète ont été morcelées, la beauté de Maroie fanée ; quant aux fées, chevaliers et nouveaux princes du *puy*, tous sont atteints de médiocrité. Sous le masque comique du dervé, la *Feuillée* présente un théâtre de la lucidité où l'auteur jette un regard critique sur les milieux poétiques de la ville et les croyances de l'époque. La poésie lyrique, le merveilleux du monde féerique du roman arthurien, les exploits des chansons de

geste, tout ce monde idéalisé d'autrefois est surplanté par les élucubrations comiques du dervé et par l'épilogue satirique de la taverne, endroit profane, où le tavernier parodie l'office divin et invite chacun à braire (v. 1020) autour d'un seul hareng et d'un vin coupé à l'eau. Le tavernier qui tient lieu de prêtre se révèle aussi peu scrupuleux que le moine qui prétend guérir les fous avec ses reliques. Cette première comédie profane se termine par une interrogation critique sur la pensée de l'époque : l'auteur pose de nouvelles questions auxquelles seul le fou semble répondre.

Toutes les voix arrageoises se nourrissent les unes des autres des bavardages locaux à travers le dialogue. Pierre-Yves Badel, le traducteur de *Adam de la Halle : Œuvres complètes*, résume d'une façon concise, dans la préface, le dialogisme de la pièce :

> La pièce donne à voir la vie quotidienne dans sa banalité, faite de rencontres et de séparations, de bavardages que nourrissent les projets des uns, les questions des autres, les incidents de la vie locale, les débats du jour et ces sujets qu'aucun temps n'épuise, la santé, l'argent, les femmes. (23)

En outre, la fin de la pièce est laissée ouverte : la décision du poète, de quitter Arras pour aller étudier à Paris, est toujours irrésolue. Cette non-clôture laisse le lecteur perplexe. Toutefois on trouve d'autres exemples dans la littérature médiévale où la fin est laissée ouverte. Dans la *Chanson de Roland* le récit se prolonge bien après la mort de Ganelon et se termine sur le spectacle du vieux Charlemagne, tout en pleurs et tirant sur sa barbe blanche et fleurie, car Dieu ne lui accorde pas le repos qu'il mérite. Cette fin ouverte montre que la vie est une lutte sans fin. Cependant ici dans la *Feuillée*, le non-dénouement de l'intrigue ajoute au jeu une dimension du vécu et de la continuation de la vie.

2.1.2 La Prolifération des doubles

La métaphore de la fragmentation représente la crise de conscience qui explose chez le poète : chaque tesson projette une de ses multiples personnalités, mises en scène par les personnages de la pièce. Sous les traits d'Adam, il projette son moi du

moment présent, ce moi qui se complaît dans l'amour, l'oisiveté et l'irrésolution, et qui préfère s'adonner au plaisir éphémère avec sa femme et ses amis arrageois plutôt que de prendre la décision de poursuivre ses études. Comme dans les palais de glace qui reflétent une image à l'infini, le dervé est le double parodique d'Adam qui est le double dérisoire de l'auteur. Cependant les trois personnages forment un triangle de combinaisons, donnant naissance aussi dans le jeu à d'autres sots comme Rainelet et Walet. Adam et le dervé sont liés par la folie : la folie d'Adam est d'aimer ; ici folie et *amors* se recoupent comme chez les héros Tristan ou Yvain. D'autre part, par le jeu subtil du dédoublement, l'auteur emprunte au dervé son masque pour dénigrer et rabaisser toute forme de discours officiel de ton monologique : la littérature, la religion, la politique de l'époque sont attaquées et satirisées. Cette destruction de l'intégrité de la personne humaine, avec dédoublement de la personnalité, est une particularité de la ménippée selon Bakhtine :

> Dans la ménippée apparaît pour la première fois ce qu'on peut appeler l'expérimentation morale et psychologique ; représentation d'états moraux et psychiques de l'homme inhabituels, anormaux - folie de toute sorte ("thèmes de la démence"), dédoublement de la personnalité. (*Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, 137)

Le texte a la particularité que l'auteur se met lui-même en scène sous le personnage d'Adam, donc que l'auteur dramatique, chose rare, devient un personnage du texte. À l'intérieur de la fable, le dervé est le double dérisoire d'Adam, et devient à la fin du jeu le miroir trouble dans lequel tout Arras se reflète. Il sert aussi de porte-parole et de masque à l'auteur qui peut alors faire la satire des grands sans crainte de réprimande.

Dès le début de la pièce, Adam, le protagoniste, est identifié comme étant subjugué par la *desverie* (v. 160) : le mot *desverie* lie Adam au dervé. L'un et l'autre projettent le même état d'esprit de folie et de déraison, et ne pensent qu'au plaisir du corps en mettant leur esprit en jachère. A la fin de la pièce, les derniers mots du dervé "Je sui li espousés" ("Je suis le marié" v. 1092) confirment l'indécision d'Adam

dont l'identité semble être déterminée par l'oisiveté et la sensualité de sa femme. Si Adam de la Halle présente ses désillusions de poète, il le fait toutefois sous le mode carnavalesque et comique en s'associant au dervé : comme lui son monde est sens dessus dessous, le rire est la seule issue pour faire du sens dans la nouvelle société arrageoise.

Dans tout le texte se trouvent des allusions dérisoires sur la folie : le sème *folie* se manifeste souvent sous la métaphore des *pois*. Dès le début Walet, le sot, demande à Saint Acaire, saint qui soigne la folie, de lui donner beaucoup de "pois pilés" (v. 343-4) pour le guérir de sa maladie ; le dervé reçoit des *croquepois*, mot qui au 13e siècle a le sens de porter un coup sec, donc un coup de bâton destiné au fou ; significatif aussi est le nom du messager d'Hellequin *Croquesot* qui se révèle être l'ennemi des sots en les croquant. Il paraît qu'au 13e les pois passaient pour un légume qui guérissait de la folie et dont les fous raffolaient ; en tous cas, le mot a fini par désigner le fou lui-même. Or Adam est comparé par l'auteur (donc auto-critique de la part de l'auteur) à un *pois baiens* ou pois ramolli, cuit à l'eau donc gonflé (v. 424). Cette métaphore sera reprise par la mauvaise fée Maglore qui souhaitera que le poète s'oublie entre les bras de sa femme "qui est mole et tenre" (v. 689) ; la mollesse du corps de Maroie est contagieuse et envahit le corps d'Adam qui devient à son contact un *pois baiens*. La mollesse corporelle s'oppose à la fermeté intellectuelle de l'esprit, le mou et le flasque de la chair à l'acuité et dureté de la recherche intellectuelle. Dufournet traduit l'expression *pois baiens* par "pois dans sa gousse". Cette métaphore esquisse avec précision le portrait d'Adam qui, dans sa cape d'écolier qu'il a revêtue au début du jeu, veut donner l'apparence d'un clerc de science et de sagesse, alors qu'à l'intérieur il n'est que folie et mollesse (*Sur le Jeu de la feuillée*, 32).

Le locuteur Adam connaît ses faiblesses et même s'il déclare ne pas tenir assez à l'oisiveté d'Arras et à ses plaisirs pour renoncer à l'étude (v. 28-30), on sent qu'il cherche à se persuader lui-même : c'est la mauvaise conscience d'Adam qui parle

ironiquement ! D'ailleurs la pénultième réplique d'Adam confirme cette hypothèse : "Ains couvient meurer, / par Dieu, je ne le fac pour el" (v. 952). En effet, Adam se rend compte qu'il ne peut continuer à s'adonner à l'oisiveté et au plaisir, il faut *meurer*, mûrir ou entrer dans l'âge de raison et renoncer à la vie de plaisir qu'il mène avec les copains et Maroie. C'est la voix de l'auteur qui prend une attitude paternelle et moralisatrice envers son personnage Adam. Le débat reste ouvert entre le mauvais Adam qui veut rester à Arras et le bon Adam qui devrait mûrir et rechercher de plus nobles aspirations intellectuelles. Adam et le dervé présentent la même sensualité vulgaire et le même abandon au principe du plaisir. Adam s'abandonne à son désir sexuel et le dervé au plaisir du ventre. Le fou ne pense qu'à manger : d'abord des grenouilles (v. 398), puis une pomme (v. 1041) ; il dit mourir de faim et finit tous les verres à la taverne (v. 1052-3).

On constate aussi la présence d'autres doubles dans la *Feuillée* : il existe des analogies frappantes entre Adam et son père, Maître Henri, et le dervé et son père. Les deux fils sont sous la tutelle du père : Maître Henri refuse de donner de l'argent pour payer les études de son fils car il se proclame sans le sou ; le père du dervé se dit ruiné car son fils a cassé deux cent pots dans sa boutique. À la fin du jeu, Adam ne veut aller à la taverne que si son père y entre le premier ; le père du dervé doit entraîner de force son fils à la maison. Dans les deux cas, le père est le *pater familias* qui décide. Plusieurs images du père et fils se trouvent en filigrane parsemées à travers le texte, dont celle du sot Rainelet qui voudrait suivre l'exemple de son père et être ménestrel comme lui ; puis celle du fou imitant le jongleur Hesselin dans le rôle d'Anseis de Carthage, le fils, qui se bat contre Marsile, figure paternelle sarrasine ; et enfin celle évidemment de tous les fils d'Arras qui protestent contre la bulle du pape qui veut faire un partage entre clercs ecclésiastiques et clercs séculiers. Le pape, père de l'Eglise, représente la figure paternelle par excellence.

Mais surtout le dervé est le symbole de celui qui a la tête vide. L'étymologie du mot "fou" vient du latin *follis*, "sac," "ballon," et désigne par métaphore ironique le comportement du fou qui va à droite, à gauche comme une outre gonflée d'air, ballotée par le vent. Cette métaphore met en contraste la tête vide du fou sans matière grise opposée à la tête bien pleine, ancrée par la raison et la logique. Maurice Lever dans *Le Sceptre et la marotte* rapporte qu'au Moyen Age l'ignorance du fou est symbolisée par "la vessie de porc gonflée renfermant une poignée de pois secs" qu'il porte à la ceinture (51). La vessie de porc préfigure la tête vide du dervé. L'opposé serait la tête bien pleine de celui qui s'adonne à l'étude (le clerc dans ce contexte). Par son esprit en jachère, le dervé est l'image future d'Adam si ce dernier prend la décision de rester confortablement à Arras, alors qu'il devrait, lui le trouvère et le clerc de la ville arrageoise, partir à Paris pour compléter ses études.

Or en 1276 le désir d'aller étudier dans la clergie à Paris est un désir qui reflète les préoccupations de l'époque d'Adam de la Halle, car la vie intellectuelle se trouve à Paris. En effet, à la fin du 13e siècle, Paris jouit d'un énorme prestige intellectuel : Robert de Sorbon a fondé la Sorbonne en 1256, qui est un collège pour théologiens. En amont de la Sorbonne se trouve la montagne Sainte Geneviève où les grands maîtres prêchent et autour desquels se pressent étudiants et ecclésiastiques (Le Goff, *Les Intellectuels au Moyen Age*, 42). Dès le 12e siècle, se développe une nouvelle façon d'envisager le monde qui résulte de l'influence d'Averroés, philosophe arabe, qui fait connaître la pensée d'Aristote aux théologiens. Ces textes véritables d'Aristote traduits du grec à l'arabe en latin, qui constituent le pivot de la science, influenceront au 13e siècle des penseurs comme l'italien Thomas d'Aquin qui veut concilier Aristote et la Bible, raison et foi. D'autres chefs de file français, comme Siger de Brabant, chef des Averroïstes, et Boèce de Dacie, préfèrent suivre Aristote *et* l'Ecriture Sainte en séparant nettement les deux doctrines et en les désignant sous le nom de "doctrine de la double vérité d'Averroès." De 1252 à 1259 Thomas d'Aquin enseigne à Paris et

exposera sa philosophie, le thomisme, dans *La Somme théologique*, écrite à partir de 1266. Cette philosophie s'organise autour du thème central d'une harmonie entre la foi et la raison. Cette nouvelle mentalité qui fleurit à Paris ose interroger la pensée religieuse traditionnelle à la lumière de la métaphysique d'Aristote basée sur la raison et donne naissance à une pensée plus laïque. Après la mort de Thomas d'Aquin, l'évêque de Paris en 1277 dresse une liste de 219 propositions condamnées comme hérétiques : certaines thèses sont contre l'amour courtois, d'autres s'avèrent être des thèses averroïstes et thomistes (Le Goff, *Les Intellectuels au Moyen Age*, 126). Or la *Feuillée* a été composée en 1276, et montre donc les gènes de cette nouvelle pensée : quoi de plus normal pour un étudiant-poéte de vouloir se trouver dans ce bouillon de culture. Aller à Paris était l'équivalent à cette époque de faire partie de la nouvelle *intelligentsia*, qui privilégiait la raison comme le pivot d'une pensée plus laïque. Cette remarque apparaît comme un écho de l'idéologie du jour, signe d'actualité qui est un des éléments caractéristiques de la tradition ménippéenne.

2.1.3 Satire, parodie et carnavalesque

Le texte de la *Feuillée* résonne d'échos de mécontentements, de rancoeurs et d'inquiètudes. En 1276 Arras est un centre textile riche et prospère, qui exporte drap, étoffes et tapisseries aux Pays-Bas et en Italie. Cette ville est divisée en deux parties : la Cité, partie la plus ancienne et réputée qui se presse autour de la cathédrale, et la ville, partie la plus active et commerciale (Berger 27-55). Une cinquantaine de familles très puissantes dominent la Cité grâce à l'échevinat, sorte de conseil municipal. Les échevins, riches patriciens qui détiennent argent et pouvoir, produisent alors la division de la bourgeoisie en "haute bourgeoisie" qui surplante la "petite," et suscitent des mécontentements et des protestations. Cette satire sociale d'origine bourgeoise implique un changement dans une société de nature hiérarchique, et peut être alors considérée comme une nostalgie de l'ordre ancien (Alter 101-2). La richesse d'Arras, même si elle est concentrée en quelques mains, a permis le financement

d'activités de luxe telles que la création d'arts d'agrément et de *puys littéraires* qui sont des sociétés littéraires organisées par la ville chaque année. Ce changement social a provoqué, selon l'auteur, une médiocrité dans le domaine artistique : l'artiste est devenu plus intéressé par l'argent que par son propre art.

L'auteur peut critiquer ouvertement les patriciens car il se cache derrière le masque de la folie du dervé, qui peut tout dire. Sous la voix du fou, Adam de la Halle critique aussi son rival, le prince du *puy* Sommeillon "Bien kié de lui !" (v. 407), et le jongleur Hesselin dont le dervé imite l'attitude fougueuse et intéressée. En effet la mention des trente sous (v. 536-39) met en relief l'attitude matérielle du jongleur qui réclame de l'argent à ses auditeurs : le dervé imite le jongleur qui déclame la chansons épique "Anseis et Marsile" avec une telle fougue, qu'il distribue des horions ou *tatin* (v. 538) à l'assemblée. La vie littéraire arrageoise semble contaminée par l'argent, même le prince du puy s'adonne au jeu de dés plutôt qu'à la poésie.

La vie politique n'est pas épargnée non plus. Le dervé, manipulé par l'auteur, se fait le défenseur des droits de l'homme, lorsqu'il se plaint des échevins qui écrasent les clercs laïcs par une fiscalité trop lourde. Les échevins pour ramasser plus d'argent resortent le projet, formulé par le pape, de taxer les clercs bigames : or les *oratores* ou clercs dont fait partie l'auteur étaient exempts d'impôts. Il faut rappeler qu'à cette époque était bigame un clerc veuf qui se remarie ou un clerc qui se marie avec une veuve ou tout simplement un clerc marié adultère. Tous les hauts patriciens, nommés avec soin par Adam de la Halle, appartenaient aux grandes dynasties bourgeoises de l'échevinage (Berger 97). La satire vise non seulement l'enrichissement des échevins et leur psychose du gain, mais aussi la légitimité d'une telle classe qui détruit l'établissement traditionnel des trois ordres. Berger relate l'émeute de 1285 dans les villes de l'Artois par les *laboratores* et les *oratores*. En 1289 le comte d'Artois ordonne une enquête sur les dépenses des échevins, et en 1302 est créée une commission qui contrôle l'activité échevinale (98-9). La *Feuillée* montre le début de la

rivalité qui se creuse entre clercs séculiers et clercs religieux. La taxe sur les bigames vise évidemment les clercs non religieux.

Car au Moyen Age la vie politique est étroitement liée à la vie religieuse. Le dervé rend alors dérisoire la parole du pape en voulant se mesurer à lui face à face (v. 518-19), comme il rend dérisoire la parole du moine qui proclame que les reliques de Saint Acaire guérisse la folie. Le dervé reste égal à lui-même agité, défiant et incohérent démontrant l'inefficacité des soi-disantes saintes reliques. L'épilogue de la pièce est très suggestif : la scène de la taverne est une parodie profane de l'office divin avec le tavernier comme prêtre, et le vin et hareng comme corps du Christ que les compagnons se partagent pour communion. En invitant chacun à braire, le tavernier imite le sermon de *La fête de l'âne*. Fête et liturgie sont inversées comme dans la fête des fous. Le profane parodie le sacré.

Cette inversion du monde à l'envers sous-tend toute la pièce de la *Feuillée*. En effet le jeu commence un jour de fête, jour où l'on dresse la feuillée pour le repas des fées, et se termine lorsque les cloches de la cathédrale appellent les fidèles à la prière du matin. Donc l'unité de temps est le temps provisoire de la fête, temps où tout est permis et qui permute l'ordre des choses. Au terme du carnaval, le bouffon/roi est découronné et la fête fait place au dur labeur quotidien. Pendant la fête de la Feuillée, un vent de folie souffle sur Arras, un vent qui inverse l'ordre des choses, et qui échange le haut en bas. Dame Fortune, qui fait tourner la roue de la vie est "muiele, sourde et avulée" ("muette, sourde et aveugle" v. 772), et offre l'image du jeu et de la fête, s'amusant à culbuter l'ordre social.

La *Feuillée* fait entendre de nombreux échos de la fête médiévale. La fête des fous ou *festa stultorum*, qui apparaît au 12e siècle, est célébrée au moment de la fête liturgique des Saints Innocents (28 décembre). Certains lui attribuent une origine paienne : survivance, disent-ils, des fêtes paiennes du solstice d'hiver et des calendes de janvier (les Saturnales). D'autres lui donnent une origine cléricale, lorsque les

chanoines soumis toute l'année à l'autorité de l'évêque, instaurèrent des réjouissances à l'intérieur de l'Eglise en élisant un faux évêque ou en prêchant des *sermons joyeux*. De jeunes clercs faisaient alors un sermon avec le nom d'un saint portant un nom alimentaire comme Saint Oignon ou Saint Hareng, symboles de ce que mange la classe populaire. Une autre parodie rituelle était la *fête de l'âne*, qui était commémorée vraisemblablement le quatorze janvier, jour où la Vierge et l'Enfant Jésus doivent fuir en Egypte à dos d'âne. Pour cette parodie festive un vrai âne était introduit dans l'église comme le décrit J. Dufournet :

> L'âne, avec sur son dos une jeune fille richement habillée et un petit enfant, était conduit à l'église, entouré du peuple qui chantait ses louanges. Alors que la jeune fille restant dans le choeur ainsi que l'enfant, on dirigeait la bête du côté de l'Evangile, et la fête commençait, une messe avec *introit, Kyrie, Gloria, Credo* ..., où des *hi-han* remplaçaient les *Amen*. La fin était digne du reste. Le prêtre se tournait vers la foule : *Ite, missa est, hi-han ! hi-han !*. A quoi le peuple répondait : *Deo gratias, hi-han ! hi-han ! hi-han !* (*Sur le Jeu de la feuillée*, 60)

Au Moyen Age, l'oignon, le hareng et l'âne symbolisent des éléments de la culture populaire, qui est pour Bakhtine, la culture de tout le monde, et qui s'oppose à la culture officielle et dominante (celle de l'Eglise avec sa morale austère et rigide). Or la *Feuillée* présente de nombreuses divisions au sein de ce que Bakhtine appelle "populaire." Le fou fait entendre de nombreuses voix qui se scandalisent de la convoitise des classes supérieures (clergé religieux, magistrature, échevinat), ces mêmes voix qui renvoient à un choeur complexe d'autres voix arrageoises. La *Feuillée* donne un aperçu des nombreux milieux sociaux qui existent au sein du peuple : la magistrature (Maître Henri), la médecine, l'artisanat (le tavernier, le père du fou qui est potier), la jeunesse des écoles (amis d'Adam), la riche bourgeoisie provinciale (les échevins), le clergé séculier (Adam), le clergé régulier (le moine, le pape). Mais plus important se lit dans le jeu la rivalité interne entre les clercs séculiers (que les échevins, reprenant la classification faite par le pape entre ceux qui sont bigames et ceux qui ne le sont pas, veulent taxer) et clercs religieux. L'esprit de satire, dans la *Feuillée*, ne s'étale pas

seulement contre le clergé religieux (le moine, et le pape), mais aussi contre l'avarice des magistrats, le charlatanisme des médecins et la convoitise de la riche bourgeoisie échevinale. Adam de la Halle utilise la folie d'abord comme dimension érotique car l'amour comme la folie fait perdre la raison, puis comme dimension sociale pour condamner la sagesse du médecin, du moine, du pape et par élargissement de tous les habitants d'Arras, à n'être que folie. Par là la *Feuillée* contient déjà les germes de la sottie du début de la Renaissance.

2.1.4 Le Dervé, messager profane ou sacré ?

Henri Roussel, dans *Notes sur la littérature arrageoise du 13e siècle*, a eu l'originalité de mettre en évidence l'ambiguïté du mot *fuellie* du titre *Li jeus de la fuellie*, comme il est écrit dans le manuscrit :

> Traditionnellement, on remplace la forme *fuellie* par la forme française *feuillée* et on a considéré que ce mot désignait la feuillée "sous laquelle soit au mois de mai, soit plus précisément à la Pentecôte, la châsse de Notre-Dame était exposée sur une place publique d'Arras, à la vénération des fidèles". Cette place s'appelait aussi la *follye*, forme qui se rencontre en alternance avec *fuellie*. Comme le picard dépalatalise l'l mouillée, cette forme était pour le copiste picardisant du manuscrit, homophone de folie et il est bien possible qu'à l'origine le vrai titre ait été *li jeus de la folie*, ou à tout le moins que l'on ait joué sur cette homophonie. (280-1)

On ne peut que donner raison à H. Roussel, lorsqu'on considère la place importante que tient l'homophonie dans le texte de la *Feuillée*. Par exemple, lorsque Walet interpelle Saint Acaire ou le moine par "Biaus niés" (v. 347 et v. 354) : *niés* veut dire *neveu*, mais la foule entend aussi *niais* soit *stupide*. Ou lorsque Maître Henri affirme sa vieillesse par "je sui uns vieus hom plains de tous" (v. 198), vers que l'on peut traduire par "je suis un vieil homme que tout le monde plaint" ou "vieil homme terrassé par de nombreuses quintes de toux" ou encore "un vieil homme plein d'argent."

La folie joue un rôle prépondérant dans le jeu, représentée par le dervé dont la fonction est de faire rire le public. Ce n'est pas un personnage inquiétant ou lugubre,

mais au contraire carnavalesque, comme l'a noté Claude Mauron dans *Le Jeu de la feuillée : Etude psychocritique* :

> Le dervé représente un élément de comique joyeux. Il n'y a pas ici danger, mais joie et jeu, ainsi que l'a montré J. Lefebvre pour les jeux du Carnaval. M. Bakhtine insiste avec raison sur "la joyeuse sottise" qui règne dans la *Feuillée*, et H. Guy avait déjà reconnu dans le dervé un rôle plein d'entrain et de gaieté par ses gestes et ses mimiques. (55)

En outre beaucoup de détails concernant les fous, les sots et les niais se trouvent dans la pièce, et il est évident que même si le dervé n'arrive en scène qu'au vers 390, son arrivée a été longuement préparée par les sots Walet et Rainelet. J. Dufournet a distingué à travers l'oeuvre de Chrétien de Troyes trois catégories de fous : le *descuidié*, le sot ou niais, stupide mais de disposition douce ; le *desvé*, fou de tempérament un peu plus violent, et le *forsené ou enragié*, fou furieux et dangereux. Suivant cette classification, la classe du *descuidié* est représentée par Walet et Rainelet, qui constituent une sorte de préfiguration et d'ébauche du *desvé*, dont la folie est d'un niveau plus avancé (*Adam de la Halle : A la recherche de lui-même*, 298).

Car le dervé fait une entrée fanfaronnante en déployant sur scène une attitude théâtrale. Les mots et les mimiques de cette entrée triomphante campent de suite le personnage du dervé qui s'impose en personnage important et supérieur. Le dervé déclare qu'il est roi : par là il est le roi du jeu à l'image des princes et des rois qui président aux fêtes des fous et aux carnavals.

La présence du dervé se fait remarquer par un comique gestuel : il gesticule sans cesse ou n'est jamais au repos. Sans doute ponctuait-il chaque réplique par un geste particulier ; malheureusement Adam de la Halle n'indique aucun jeu théâtral. Néanmoins le texte laisse deviner les gestes comiques du dervé qui, sans cesse hoche la tête et s'agite (v. 532), saute sur son père le prenant pour une vache qu'il veut engrosser (v. 418-19), ou distribue des coups de poing à droite et à gauche à la manière du jongleur ou du héros épique Anséis. Le couple du fou et son père crée aussi beaucoup de commotion : le père profère sans cesse des menaces "seés vous

cois" (v. 396), "seés vous jus" (v. 402) pour finalement le frapper (v. 1090). Le dervé répond en se plaignant d'être battu comme un choulet, mais continue à vouloir taper son père. Ce comique de coups est caractéristique de la farce, où deux compères ou un couple (maître et valet, mari et femme) se chamaillent et en viennent toujours aux mains.

Au comique gestuel se rattache un comique verbal important. Les premières paroles du dervé ou plutôt ses cris violents sont des paroles d'injures qui résultent d'un quiproquo du mot *aourer*, *adorer* qu'il comprend *vous tuer* : "Que c'est ? me volés vous tuer ?/ Fiex a putain ! Leres ! Erites !/ Crées vous la ches ypocrites ?/ laissiés m'aler, car je sui rois !" (v. 392-95). Le père qui recommande à son fils insensé de venir adorer les reliques de Saint Acaire provoque une attitude violente chez celui-ci. Seulement on ne sait pas si les injures "Fils de pute ! Coquin ! Hérétique !" sont adressées au père ou au moine, car l'auteur a habilement connecté le mot *erites, hérétique* à *hypocrites* du vers suivant et par là dénonce l'hypocrisie des moines qui vante le pouvoir guérisseur des reliques alors que tout le monde sait qu'il n'en est rien.

Ce qui est nouveau dans la *Feuillée*, c'est que le dervé y joue un rôle essentiel et tient un discours, imprévu et insensé certes, mais autonome. Car le dervé ne se soumet à aucun discours que l'on tient sur lui, au contraire il semble diriger, malgré lui, le discours et l'action. Par exemple, il engage le dialogue sur la question des clercs bigames (v. 426-27) et à l'épilogue de la taverne, il réapparaît pour finir tous les verres que les bourgeois avaient sournoisement fait payer au moine (v. 1041 et v. 1053-54). C'est au dervé qu'appartient le dernier mot. Les fils arrageois peuvent bien se moquer du moine, mais le dervé les berne tous. Le dervé en jouant sa folie condamne la sagesse de tous les bourgeois d'Arras, y compris celle du moine et des échevins ; le dervé devient alors un indice de la folie ambiante.

Peu d'auteurs se sont penchés sur la structure du discours folliant qui saute du coq-à-l'âne et qui est parsemé d'injures, d'obcénités et de scatologie. L. Irigaray dans *Parler n'est jamais neutre* a étudié la structure du discours du dément qui a tendance à ramener tout signifiant entendu à un contexte familier ou à une situation obsédante (107). Le dervé est obsédé par la mort : il croit sans cesse qu'on veut le tuer (v. 392) ou a toujours peur d'être battu ou violenté (v. 551-52, 1081-82) ; il menace Guillot (v. 515) et son père (v. 1089). Le discours du dervé se construit aussi sur la discontinuité qui se manifeste dans la réception du message. Lorsque le fou revient sur scène, il crie au feu, car il déforme les paroles du tavernier qui se terminent par "ne fu" et qu'il traduit par "le fu" (v. 1028). Evidemment on assiste ici à la technique comique du quiproquo, comprendre un mot pour un autre. Le fou comprend tout de travers car il est incapable de retenir plus d'une syllabe. En reprenant la dernière syllabe au prochain vers, l'auteur donne l'illusion que le dervé est expert en répartie ou essaie de faire des jeux de mots sur les signifiants, un art que plus tard le bouffon du roi au 16e siècle devra cultiver. Mais notre dervé se révèle moins sophistiqué et plus grossier. Au lieu de "*aourer*, adorer" il crie qu'on va "le tuer" (v. 391-92), "*enviaus*" qu'il est un 'crapaud" (v.397-98), "*deduit*, plaisir" que "*la vache muit*" (v. 417-18), au lieu de "*parisiens*" il comprend "*pois baiens*" c'est-à-dire "un pois ramolli à la cuisson" (v. 423-24). Le mot *danse* devient *manse* (v. 513-14) ; *parole* devient *apostole*, pape (v. 517-18), *rabaches*, *me baches* (v. 551-52). Finalement lorsque le père dit qu'il a son blé à vendre, le dervé comprend qu'il veut le faire pendre (v. 1081-82).

Cette série de malendentus provoque le gros rire franc de la farce, car le dervé, par les mots qu'il répète mécaniquement sans les comprendre, apparaît marginal et socialement inadapté. Bergson voit dans le rire une fonction sociale : le rire est une espèce de gestus social qui réprime l'excentricité (*Le Rire*, 15). Certes, on peut voir comment la répétition des mots du dervé fait penser à une mécanique enrayée (55) et comment dans les gestes du fou "le corps prend le pas sur l'âme" (38-43), et il

est aussi indéniable que le spectateur de la *Feuillée* se classe à un niveau social plus élevé que celui du dervé. Il est certainement probable qu'au Moyen Age le spectateur trouvait en fait le personnage du dervé sympathique car il voyait en lui le triomphe du faible sur le puissant. Dans la *Feuillée* le fou sert à bouleverser le fonctionnement social : il est une sorte de grain de sable qui s'immisce dans le règlement social et qui dérègle tout. À la fin du jeu, le dervé a presque réussi à instituer un système chaotique. Mais les cloches de la basilique de Saint Nicolas restituent l'ordre officiel "A sain Nicolai commenche a sonner des cloquetes" (v. 1097-98). Le dervé symbolise la victoire du petit sur le grand, du faible sur l'autorité.

Bakhtine signale comment le rire, au Moyen Age et sous la Renaissance, possède

> une signification positive, régénératrice, créatrice, ce qui le différencie nettement des théories et philosophies du rire postérieures jusqu'à celles de Bergson incluse, qui mettent de préférence l'accent sur ses fonctions dénigrantes (*L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, 79-80)

Selon Bakhtine, le thème de la folie indique au Moyen Age une levée des contraintes imposées par la société, une libération des tendances et des instincts (260-6). Car les instincts du dervé s'épanouissent à travers les images obscènes qui caractérisent son discours. Etymologiquement, le mot *obscène* dérive du latin *obscaenum*, qui signifie littéralement "qui ne doit pas apparaître sur scène." En quoi consiste cette obscénité ? Dans la *Feuillée* l'obscénité n'est pas de l'impudeur ou dire en public ce qui est réservé à l'intimité, mais semble reposer sur une conception hyperbolique du corps, en particulier des organes qui touchent aux fonctions alimentaires, sexuelles et excrémentielles. Ce que Bakhtine nomme "le bas" matériel et corporel (traduit en anglais par "the material bodily lower stratum." En terme psychiatrique ce langage est appelé *coprolalie*. Ce mot dérive du grec *kopros*, "excrément" et *lalein*, "parler," et désigne un langage ordurier provoqué par des troubles mentaux.

L'obscénité du discours du fou marque son obsession corporelle. D'abord le dervé se distingue par un appétit féroce : il veut manger des grenouilles (v. 399), une pomme (v. 1041) et meurt de faim (v. 1040). Il finit tous les verres de vin à la taverne (v. 1052-53). Une quantité de métaphores connecte la bouche, le ventre, les fesses et les organes génitaux : à force de manger, le fou se complaît dans les borborygmes et la flatulence "Escoutes! Je fais des araines" ("Ecoutez, je joue de la trompette" v. 400) ou "Ai je fait le noise dou prois?" ("Ai-je bien fait le bruit du derrière" v. 1090). Ce qui lui vaudra, d'ailleurs, l'appellation de *sot puant* (v. 420 et 1085). A deux reprises il tient des propos scatologiques "qu'on me compisse" (v. 1086) et traîte le prince du puy "Bien kié de lui!" ("de belle merde" v. 406). Le dervé a aussi des gestes obscènes : par exemple, il agresse son père en prétendant l'engrosser comme s'il était une vache (v. 417). Le père réplique en le menaçant de le battre. Evidemment par cet esprit tendancieux, l'auteur veut favoriser le rire, et on sait combien la mentalité médiévale en était friande. La *Feuillée* contient en germe de nombreuses images et éléments du futur monde rabelaisien : images mêlées d'excréments et d'arrosage d'urine (le dervé se plaint "qu'on le compisse" v. 1086). Or Bakhtine montre que ces projections d'excréments et l'arrosage d'urine joue dans la littérature médiévale et chez Rabelais un rôle de premier plan :

> Rappelons le célèbre passage du Livre premier (chap. XVII) où Gargantua compisse les curieux parisiens assemblés autour de lui ; rappelons dans le même livre l'histoire de la jument de Gargantua qui noie les soldats de Picrochole dans le gué de Vède, et enfin l'épisode où les flots d'urine de Gargantua barrent le chemin aux pélerins et, dans *Pantagruel* l'inondation du camp d'Anarche dans l'urine de Pantagruel (*L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, 150)

Ces thèmes scatologiques qui deviennent récurrents agissent selon Bakhtine comme des éléments de transgression et de rébellion contre une réalité trop souvent répressive.

Outre son discours du "bas," l'autre caractéristique du fou est son aspect protéiforme. L'identité du fou est en perpétuelle mutation : il se déclare successivement roi, crapaud, prince du puy, taureau, interlocuteur du pape, jongleur et *espousé*. Le père présente son fils comme un malade avec de nombreuses personnalités : brisant deux cent pots dans sa boutique (v. 534), délirant, chantant, ne sachant qui il est "toudis rede il ou cante ou brait/ et si ne set oncques qu'il fait/ encore set il mains qu'il dist" (v. 525-27). Le dervé accuse donc de nombreuses formes animales : il est crapaud (v. 399), taureau (v. 417), il aboie (v. 425), il braie (v. 525), se couvre de plumes de son édredon (v. 1050) pour se transformer en oiseau. Sa folie est précisément d'être susceptible de revêtir toutes les identités. L'ultime métamorphose marque le retour au même, à *l'espousé* que représente Adam, l'époux de Maroie.

En le décrivant dans cette zone limite de l'humain, aux confins de l'animalité, Adam de la Halle donne des renseignements précieux sur la perception de la société vis-à-vis de l'insensé : le fol naturel est un être lié au bestial car en lui se déchaînent les pulsions dévastatrices de l'instinct. Les animaux évoqués dans la pièce, crapaud, dragon, escarbot sont maléfiques ou répulsifs (l'escarbot vit dans l'ordure). M. Lever dans *Le Sceptre et la marotte* décrit le fou comme un être irresponsable, mi humain mi animal :

> Le Moyen Age assimile [le fol] au démon. Non à ce démon intelligent et pervers que l'on appelle le "Malin", mais à une autre sorte de démon, plus insidieux, plus redoutable encore : le démon de l'innocence, de la régression vers l'inarticulé, le bas, le bestial. Dans l'éternel conflit de l'ombre et de la lumière, le fol apparaît comme le messager des ténèbres. Son stéréotype iconographique le fixe d'ailleurs dans la sphère des pulsions animales. Mais, de tout cela, il demeure fondamentalement irresponsable. Ne s'appartenant pas à lui-même, il se laisse entraîner sans résistance dans les noires profondeurs de l'animalité. (45-6)

Le dervé précède et anticipe le messager des ténèbres Croquesot. Les deux, d'ailleurs, ne sont jamais ensemble dans le jeu : le dervé part pour permettre à Croquesot, le messager d'Hellequin, d'arriver. La superstition médiévale voulait qu'Hellequin apparaisse en pleine nuit dans la forêt avec sa *maisnie* ou *chasse sauvage de*

démons pour faire peur aux habitants (Le Goff, *Histoire de la France religieuse*, 528). D'ailleurs E. Welsford connecte le nom *Hellequin* au nom *Arlequin*, le célèbre valet-bouffon de la *commedia dell'arte* et montre comment ce personnage est un hybride de mythologie populaire française et italienne (*The Fool : His Social and Literary History*, 292).

Or à la fin de la pièce, le moine associe nettement le dervé au diable en lui disant : "Li chent dyable aporté vous ont !" (" Ce sont cent diables qui vous amènent !" v. 1030). Cette réplique est renchérie par le père qui reproche à son fils : "Cor fussiés enterés !" ("Que n'êtes-vous sous terre !" v. 1084). À ce moment, le fou devient alors un être ensorcelé et maléfique, représentant le monde de Satan. À la taverne, Riquier recommande que chacun prenne ce qui est à lui avant qu'il n'arrive un malheur (v. 1059-60), car le dervé, qui devient incontrôlable, fonce sur tout le monde (v. 1055). Cette diablerie prédit ce que Dufournet appelle le règne de Satan et la fin du monde. Selon Dufournet :

> L'homme découvre un de ses secrets et une des vocations de sa nature par la libération de la bête, avec son désordre, sa fureur, sa richesse de monstrueuses possibilités, sa sombre rage, ses monstres, comme les chats-huants à corps de crapaud, les sphinx aux élytres de hannetons, les oiseaux aux ailes avides comme des mains. Mais la folie qui opposée à la prudence prend place parmi les vices est aussi savoir : le fou détient le savoir inaccessible et redoutable qui prédit le règne de Satan et la fin du monde, l'avènement d'une nuit où s'engloutit la vieille raison du monde. (*Adam de la Halle : A la recherche de lui-même*, 301)

Dans les *mystères* médiévaux, les diablotins, puis plus tard le fou à la marotte, sortaient de la gueule de l'enfer. Tous ces petits monstres diaboliques envahissaient la scène en hurlant pour faire peur au public et, émotion paradoxale, pour les faire rire. Comme le dervé, la fonction du diablotin est de provoquer le rire en représentant l'instinct, ce que Bakhtine appelle dans son livre sur Rabelais "la force du bas matériel et corporel" (266). Manifestement le dervé ne se trouve pas du même côté que les arrageois : par sa nature régressive, au niveau de l'animal, il représente l'ennemi de tout système organisé, qu'il faut éloigner de la société urbaine. Foucault, dans le

premier chapitre *Stultifera Navis* de *L'Histoire de la folie*, raconte comment les fous du Moyen Age étaient soumis à des exils rituels, tantôt considérés comme un être qu'on doit battre et chasser des villes pour assurer la sécurité de chacun, tantôt confiés à des marins ou marchands qui les regroupaient dans des nefs qu'ils abandonnaient ensuite à la dérive des eaux. Cependant si le fou dérange, il séduit en même temps par son pouvoir de liberté, car il ose franchir le passage dont l'accès a été interdit par la société normative.

Dans la *Feuillée*, le dervé est présenté comme le messager d'un monde animalesque et démoniaque, mais qui cependant réunit, dans sa nature grotesque, le bestial et l'innocence. L'innocence du sot est mise en valeur par le médecin qui utilise l'ongle du sot Rainelet pour prédire la maladie de Dame Douce. Il se sert d'une croyance populaire "l'onychomancie" pour donner son diagnostic médical. Ce procédé consistait à frotter, avec de l'huile, l'ongle d'un sot pour faire connaître ce qu'on souhaitait savoir (v. 258-64). Le fol est capable d'entrer en communication avec les animaux comme avec l'au-delà ; il est une sorte de fol inspiré par une puissance supérieure, fut-elle profane ou sacrée. Il fait penser à l'oracle grec, qui débite des paroles insensées, décousues, mais qu'interprète la Pythonisse. De même, le dervé retransmet malgré lui des vérités qui le dépassent car il dit la vérité sans le savoir. Par son innocence il ne connaît pas le mal. D'ailleurs l'étymologie de *benêt*, qui vient de *benedictus*, *béni* ou *enfant de Dieu*, semble confirmer cette hypothèse. Adam de la Halle donne à son dervé un savoir et vérité innés. Folie et vérité sont interdépendantes. La bestialité du dervé provoquait le rire, mais son innocence protégée par Dieu le réhabilite.

Le fou a été décrit jusqu'à présent de l'extérieur. Instable, animalesque, tenant un discours discontinu, scatologique et obscène, mais capable de communiquer avec un autre monde. De l'intérieur, il semble être étranger à lui-même. Dans la *Feuillée*, les personnages possèdent une certaine épaisseur psychologique. Par contraste le dervé n'a aucune intériorité : il ne connaît jamais le doute et n'est jamais en conflit avec

lui-même. Par là le spectateur ne s'identifiera pas à lui. Adam de la Halle a pris soin de distancier les Arrageois, qui font partie du cercle social d'Arras, des autres personnages regroupés par leur marginalité, notamment le dervé, Croquesot et les fées. Croquesot et les fées appartiennent à la mythologie, et sont donc des êtres surnaturels. Et le dervé par sa folie tient aussi une place à part, à mi-chemin entre le monde de la sorcellerie (le monde de Croquesot et d'Hellequin et des fées) et celui de l'innocence. Adam de la Halle, en distanciant le dervé de ses personnages, saisit le fou dans sa singularité et marginalité.

Du roman arthurien et courtois à la *Feuillée*, la folie a changé de visage. Dans le roman du 12e siècle, la folie est un moyen pour accéder à la dame : dans la *Folie Tristan* des manuscrits d'Oxford et de Berne, Tristan prend les vêtements du fou pour se rapprocher et voir Iseut qui ne le reconnaît pas, alors qu'Husdent, le chien, immédiatement saute au cou de son maître. Dans *Yvain ou le chevalier au lion*, le manque de parole et de promesse à la dame fait retomber l'amant à l'état primitif de l'animal : Yvain déchire ses vêtements et s'enfuit nu dans la forêt où il vivra comme une *bestes mues* ; sa folie lui fait perdre parole et civilité. Dans la *Feuillée*, le fou quitte la nature hostile de la forêt bretonne pour l'espace social de la place publique. La folie prend une dimension urbaine et sert à démasquer l'excès, le mensonge et l'hypocrisie à l'intérieur de la Cité. Le fou semble être la parodie du choeur de la tragédie grecque : il fait le pont entre la scène et le public, mais au lieu de représenter l'opinion de la Cité, il sert au contraire à accuser celle-ci. Le dervé a une fonction satirique sociale et politique : c'est lui qui dénonce les injustices de la vie en société. Derrière le masque du dervé, l'auteur peut ainsi éviter la censure : toutefois en prenant soin auparavant de faire dire au père du dervé que son fils ne sait jamais ce qu'il dit. Il est important que la folie du dervé soit confirmée par une figure d'autorité, ici le père.

2.2 Le Sot dans la *Sottie contre le Pape Jules II*

À la fin du Moyen Age et sous la Renaissance se produit une révolution, la folie fascine : le fou devient un personnage majeur dans le théâtre de la sottie, dans la peinture de Brueghel et de Bosch, dans la littérature avec la poésie *Narrenschiff* de Sebastian Brant et l'*Eloge de la Folie* d'Erasme. À la fin du 15e siècle et au début du 16e, la folie devient une composante de la sagesse. L'auteur ne se met plus, comme Adam de la Halle, derrière le masque du fou, au contraire il n'hésite plus à se proclamer fou. Brant est le premier à monter dans *La Nef des fous* : "*Ich sitz vornan in dem Schiff*" (*Narrenschiff*, 29) et le narrateur de *L'Eloge de la folie* n'est autre que Dame Folie en personne. Cette métamorphose de la folie en sagesse est en fait un signe du progrès et du développement de la pensée humaine propre à cette période : elle montre le changement qui s'est opéré au début de la Renaissance.

À cette époque se développent dans les villes, parallèlement aux Confréries de la passion, des confréries joyeuses, qui ont pour nom "les Connards" à Rouen, ou "les Suppôts du Seigneur de la Coquille" à Lyon, ou encore "la Mère Folle" à Dijon ou "la Mère d'Enfance" à Bordeaux. D'après Edmund Chambers, l'essor de ces sociétés joyeuses serait la directe conséquence de l'interdiction de la fête des fous, que décrêta la faculté de théologie en 1444 (*Medieval Stage I*, 274). Dans ces réunions locales, les confrères, sous le masque folial, parodient les dignitaires de la ville et critiquent leurs abus sociaux. À Paris, deux compagnies joyeuses regroupent les jeunes intellectuels de l'université de Paris et les jeunes clercs du Palais de Justice sous le nom respectif des *Enfants-sans-souci* et de la *Basoche*. Le mot "basoche" tire son étymologie du latin *basilica*, "palais de justice." Parmi les membres influents de la *Basoche*, les plus célèbres sont deux poètes qu'on a l'habitude de classer parmi les rhétoriqueurs, André de la Vigne et Pierre Gringore. Le premier écrit en 1507 deux pièces signées, une moralité *Le Nouveau monde* et une sottie *La Sotise a huit personnages* (Picot 5) ; le deuxième, poète au service de Louis XII, compose en 1511 à la demande du

roi *Le Jeu du Prince des sotz et de Mère Sotte*, appelé aussi la *Sottie contre le Pape Jules II.* On ne sait pas si les *Enfants-sans-souci* faisaient partie de la *Basoche*, ou formaient une compagnie à part, dirigée par Gringore. Ce dernier avait pour devise : *Numerus stultorum infinitus est*, ou "Le nombre de sots est infini" (Welsford 228). Cette devise est, à l'origine, tirée du livre hébreu des *Ecclésiastes* 3e siècle av. J.-C.. D'ailleurs Rabelais semble avoir lu le livre sacré car il fait dire par Panurge : "Tout le monde est fol. Salomon dict que infini est des fols le nombre ;à infinité rien ne peut décheoir, rien ne peult estre adjoint, comme prouve Aristoteles" (*Tiers Livre*, 293).

Ce nouveau genre dramatique, la sottie, s'épanouit entre la deuxième moitié du 15e siècle et la première moitié du 16e, approximativement entre 1450 et 1550 vivant à la fois ce que J. Huizinga appelle l'automne du Moyen Age et l'aube de la Renaissance. Pour Olga A. Dull dans *Folie et rhétorique dans la sottie*, la sottie représente le lieu de passage entre

> la tradition médiévale qui trouve sa forme la plus complexe dans *Narrenschiff* de S. Brant, traduit en latin en 1497, et la perspective de la Renaissance, imposée par *L'Eloge de la folie* d'Erasme, qui parut en 1511. [...] il s'agit pour le premier texte, cité souvent comme le point culminant de la littérature de la folie, de dénoncer la folie, perçue comme un vice [...] ; et pour la seconde, de promouvoir la folie-sagesse, qui acquiert le statut de sujet d'énonciation, tout en restant le symbole des folies humaines en général. (37)

Cette remarque est intéressante car elle marque la différence entre la folie considérée comme un vice, dont on peut voir l'ébauche dans la *Feuillée*, et la folie considérée comme une composante de la sagesse universelle, dont la sottie et le texte d'Erasme en sont, à l'aube de la Renaissance, les illustrations. Pendant longtemps la sottie fut confondue avec un autre genre dramatique médiéval, la farce. Peut-être à cause de Petit de Julleville qui en 1886 donna la définition de la sottie comme une farce jouée par des sots (*La Comédie et les moeurs en France au Moyen Age*, 71). Il faudra attendre Lambert C. Porter en 1959 avec son article *Farce et sottie* pour que la sottie soit réhabilitée en un genre distinct.

Pourtant dans le manuscrit que l'on possède du *Jeu du Prince des sotz et de Mère Sotte* (désormais le *Prince* pour cette étude), Gringore indique clairement que la sottie et la farce sont des genres différents. En effet dans le manuscrit qui se trouve à la Bibliothèque Nationale et dont Picot reproduit le titre dans son livre (124), on peut y lire *Le Jeu du Prince des sotz et de Mère Sotte, joué aux halles de Paris, le mardy gras, l'an mil cinq cents et onze*, puis après la quatrième division *Fin du cry/ sottie/ moralité/ et farce, composé par Pierre Gringore, dit Mère Sotte, imprimé pour icelui, Paris, 1512.* Gringore donne avec précision l'ordre du spectacle identifiant la sottie comme un genre particulier, qui suit un *cry* et qui précède la moralité et la farce. Ceci est un détail intéressant car il nous permet de considérer la sottie comme une partie seulement du spectacle varié qui possède donc un caractère de style particulier. La moralité, étant de ton sérieux, devait être précédée par la sottie de ton sério-comique, et suivie pour respecter l'équilibre de la farce comique. La sottie était souvent le jeu le plus attendu car le masque de la folie permettait toutes les audaces. Le mélange de tons de la sottie est l'élément caractéristique de la tradition ménippéenne.

L. C. Porter classe les sotties en deux groupes : d'abord seraient apparues des sotties primitives ou poèmes primitifs qui auraient donné lieu ensuite à la sottie satirique. J. C. Aubailly dans *Le Monologue, le dialogue et la sottie* distingue trois catégories : la sottie parade (simple divertissement sans grande portée satirique, avec acrobaties, pitreries traditionnelles, sauts et gambades), la sottie-jugement (qui suit les différentes étapes de la séance de tribunal, car vraisemblablement les basochiens ont transféré leur monde juridique sur scène) et la sottie-action structurée par l'action des personnages (la plus célèbre et la plus longue étant la *Sotise à huit personnages* d'André de la Vigne avec 1578 vers) (287). *Ubu Roi* de Jarry (fin 19e siècle) peut être lu comme une parodie de la sottie-action.

La sottie est donc une forme dramatique dans laquelle une troupe de sots (acteurs en costume de sot) conduit une vive critique, souvent politique, des dérèglements de la société et des abus du pouvoir. Le sot porte un costume spécifique, sur la tête le capuchon à oreilles d'âne, sur le corps une robe grise plus ou moins longue et des chausses collantes. Cependant même si ce costume semble venir de l'ancien costume du fou de la fête des fous, le seul lien qui rattache le sot au fou traditionnel est l'impunité du discours. En effet les sots fondent leur système de satire sur l'hypothèse que la société toute entière est composée de fous : la folie devient la norme et remplace la sagesse dans ce monde à l'envers. Le sot désigne donc un personnage dramatique qui, tout en feignant la folie –pour bénéficier de l'immunité qui y est attachée– est fondalement un sage ou un fol-sage ou morosophe (de *moria*, "folie," et de *sophia*, "sagesse" en grec).

Il est important de relever l'opposition entre le fou comme le dervé de la *Feuillée* et le sot de la sottie. Le fol médiéval est caractérisé par sa marginalité, son altérité : il est exclu du groupe, car le rationnel prime. Par contraste, dans le monde à l'envers du fol-sage, l'irrationnel devient la norme, la folie prime. La sottie reflète en fait toute l'intensité de la pensée humaniste de cette époque, et ce théâtre est d'un niveau plus intellectuel que la farce qui n'est que simple divertissement. Au contraire la sottie se veut contestataire : elle fait passer le régime et la société au tribunal de ses sots et montrer comment le chaos présent les différentes classes sociales à leur perte. Dans ce théâtre engagé, où règne la folie, les sots convoquent le monde à leur tribunal et jouent eux-mêmes allégoriquement les conflits entre les groupes sociaux : ils mettent sur scène les grands événements et les hauts personnages du moment (le roi, le pape, la mère du roi), ce qui valut à un basochien en représentant le roi Charles VIII quelques jours de prison (Mc Quillan 70). Si bien que cette nouvelle forme de théâtre, on s'en doute, sera l'objet d'une censure sévère. Une série d'arrêts du Parlement de Paris imposera des restrictions plusieurs fois, notamment en 1443,

puis chaque année de 1473 à 1477, pour finalement tuer la sottie en 1540 (Arden, *Fool's Plays : A Study of Satire in the Sottie*, 30).

Or si quelquefois les rois se montraient intolérants des sots et de leurs jeux, le roi Louis XII au contraire leur donna une liberté totale. Selon Jehan Bouchet, un rhétoriqueur du 16e siècle, la sottie était une source d'information sur les abus et la corruption de ses ministres :

> Le roys Loys douzième desiroit
> Qu'on les jouast à Paris ; et disoit
> Que par tels jeux il scavoit maintes faultes
> Qu'on luy celoit par surprinses trop caultes. (Arden 31)

L'étude de la sottie du *Prince* présente donc un double avantage : d'abord exposer un modèle de la sottie-jugement structurée comme un procés au tribunal, et aussi ce manuscrit est un témoignage historique. La voix du roi Louis XII qui utilisa la sottie comme moyen de propagande y est inscrite à travers celle de son poéte Gringore. Dans cette perspective, Louis XII se place comme participant du carnaval du côté du peuple, en parodie sous le masque du *Prince des sots*, prince du carnaval, mais surtout "en contre chant" contre le pouvoir du pape. La sottie par son mode carnavalesque et égalitaire permet au roi de rallier le peuple autour de lui, et en même temps de lancer un défi au pape.

2.2.1 Folie et sagesse du morosophe

Gringore, le poéte du roi, fait judicieusement précéder la sottie d'un *Cry*. Ce cri a une fonction précise : il est proclamé par *le teneur* qui semble être un personnage extérieur au spectacle. En annonçant "Le mardi gras jouera le Prince aux halles," le *teneur* habilement monte le scénario de la sottie. D'abord, il spécifie le temps et le lieu précis de la représentation. Le temps du Carnaval, temps de la transgression, procure l'alibi nécessaire pour franchir les limites sans risquer la censure et la prison ; le lieu, les halles, sera l'espace où tout sera permis, où l'imaginaire surplantera la réalité et où la folie égalera la sagesse. En même temps, il expose la structure de la sottie-jugement

et de la lutte carnavalesque entre Carnaval et Carême, immortalisée par la peinture de Bruegel quelques décennies plus tard. En 1512 chacun était familier avec le célèbre combat de Mardi gras qui opposait le Prince des sots-Carnaval à Mère Sotte-Carême, et qui cloturait les réjouissances du carnaval. En représentant le pape sous l'image de Carême, l'image de l'austérité religieuse, l'auteur manipule les spectateurs en les incitant à préférer Carnaval, symbole de la fête et de la vie. Le *cry* tient lieu de cri de ralliement pour annoncer le début du combat folkhorique. Le *teneur* s'adresse directement à la foule :

> Sotz lunatiques, sotz estourdis, sotz sages,
> Sotz de villes, de chasteaulx, de villages,
> Sotz rassotez, sotz nyais, sots subtilz,
> (...) Sotz barbares, estranges et gentilz,
> (...) Sottes dames et sottes demoiselles,
> Sottes vieilles, sottes jeunes, nouvelles,
> (...) Sotz qui ayment jeux, tavernes, esbatz
> (...) Admenez y, sotz lavez et sotz salles
> (...) Par le Prince des sotz et ses supostz ;
> Ainsi signé d'ung pet de preude femme. (Picot 127)

La répétition du mot *sotz* en anaphore rappelle la litanie religieuse qui a tendance à énumérer toutes les qualités divines ; ici avec l'énumération de tous les paramètres du sot, la tendance est définitivement burlesque. Le mot *sotz, sotte* est répété quarante-trois fois dans les trois novains ; une soixantaine de sots et sottes différents y sont identifiés ; l'envoi finit par la signature 'grivoise' d'un pet de prude femme. La répétition a pour but de favoriser l'égalité, la solidarité et l'anonymat dans le groupe des sots : *sozt* devient le nom de famille universel dans cette grande famille de fous. D'abord Gringore fait appel aux trois classes "de villes, de chateaulx, de villages", bourgeois, nobles et villains, pour mettre sur le même plan hommes et femmes, jeunes et vieux, intelligents et stupides, vicieux et vertueux, et même ceux qui se lavent et ceux qui sont crasseux ! Le terme *sot* a pour rôle de marquer la complicité en faisant entrer le spectateur dans la famille des sots. Par là, le *teneur* fait glisser subrepticement le spectateur dans le jeu pour qu'il souscrive à la politique

royale. Le plus grand nombre d'adhérents à la politique du roi Louis XII contre la campagne du pape Jules II, tel est le but de cette sottie, qu'on a rebaptisée plus tard *Sottie contre le pape Jules II*. Le sot devient un être anonyme dans un monde où sont abolies les barrières sociales et sexuelles, comme si la folie avait un pouvoir homogénéisateur et égalitaire.

Cette sottie est donc un texte historique et une pièce de propagande commandée par le roi pour, selon Picot, "dissiper la crainte superstitieuse que le pape inspirait à la foule" (106). En effet, Louis XII était entré en lutte ouverte contre le pape et devait rallier le peuple français de son côté : il eût alors recours au théâtre. Cette sottie-jugement présente une structure très simple : la scène est calquée sur une séance de tribunal, d'un côté le Prince des sots et ses suppôts personnifiant le roi et ses conseillers, seigneurs et prélats, de l'autre côté, Mère Sotte et ses dames de compagnie, personnifiant Mère Sainte-Eglise et ses conseillers. La sottie oppose en général deux groupes de personnages : d'un côté les "sots," nommés souvent le premier, le second, identifiables seulement à leur costume et à leur sottise qui est une sagesse supérieure, de l'autre des personnages allégoriques représentant les classes sociales comme la noblesse, le clergé et le tiers-état. Les sots ont deux chefs, le Prince des sots et Mére Sotte. Dans cette dichotomie, on peut voir l'opposition de deux systèmes de valeurs : les morosophes inclinés vers le bien (ce sont les juges présidés par le Prince), et les défendants inclinés vers le mal. Le morosophe au visage de sage démasque le mensonge et l'hypocrisie. Le sot corrompu et souvent vicieux représente les tendances morales de l'époque.

Trois sots ouvrent la sottie du *Prince* et exposent la situation politique et religieuse de 1511 : ils sont désignés comme "le premier sot," le second" et "le tiers." Le premier sot est en fait dans cette sottie le meneur de jeu : c'est lui qui dirige le déroulement des opérations, les deux autres sots propageant l'écho de ses paroles. Ce sot "meneur de jeu" tient le rôle du metteur en scène et de délibérateur juridique : il

est chargé de faire "descendre" les seigneurs et les prélats de leur tribune plus élevée pour venir prendre place dans la salle du tribunal, "En bas, seigneur du Pont Alletz" (v. 70), ainsi que de donner l'ordre de faire la révérence à l'entrée du Prince (v. 209-212). Les noms facétieux que portent la plupart des personnages sont souvent les noms de théâtre des acteurs de la confrérie joyeuse (Picot 120). Comme par exemple, le rôle du Seigneur du Pont Alletz était joué par Jehan du Pont Alletz, ami de Gringore et un des plus célèbres joueurs de farce : ce nom de théâtre avait été emprunté à un petit pont qui passait sur un égout auprès de la pointe Saint-Eustache à Paris" (Picot 115). Le nom du Prince de Nates fait référence à celui qui mettait "nates" et tapisseries dans les chambres médiévales ; le sobriquet "Le Seigneur de Joye" indique clairement l'occupation de ce dernier, organiser "Nopces, convis, festes, bancquetz/ Beau babil et joyeulx caquetz/ Fais aux dames, je m'y employe" ("Noces, festins, fêtes, banquets/ Beau parler et joyeux bavardages/ qu'on fait aux dames, c'est mon emploi" v. 91-3). D'ailleurs ce Seigneur de la Joye rappelle à l'assemblée qu'aujourd'hui c'est Mardi Gras et qu'il convient de faire la fête, "Joyeuseté faire convient/ En ces jours gras : c'est l'ordinaire" (v. 102-3). Parmi les conseillers du roi se trouve aussi un Seigneur de la Lune qui se décrit comme lunatique et semble sortir directement de la fête des fous, "je suis hatif, je suis soudain,/ Inconstant, prompt et variable,/ Liger, d'esprit fort variable" (v. 148-150). Le fou était censé être variable, inconstant et sujet aux effets de la lune. Ce Seigneur de la Lune est d'ailleurs le seul conseiller du roi qui se ralliera du côté de l'Eglise. Les prélats dans le camp opposé ont les noms évocateurs de "L'Abbé de Frévaulx," "L'Abbé de Plate Bource," "Croulecu," "La Courtille" : par ces sobriquets ils apparaissent grotesques.

Les trois sots exposent la situation politique entre Louis XII et le pape Jules II dans les années 1510 et 1512 pendant les guerres d'Italie. Jules II s'était alors engagé dans une campagne internationale pour affaiblir la présence française en Italie, en s'alliant avec les Vénitiens qu'il avait auparavant excommuniés, avec les Suisses qu'il

avait achetés, avec le roi d'Aragon auquel il donna l'investiture de Naples et finalement avec les Anglais en 1511, Henri VIII étant le beau-frère du roi d'Espagne par son mariage avec Catherine d'Aragon (Picot 107-110). Les sots brossent un tableau satirique de la situation politique en invoquant la tromperie et l'hypocrisie d'un monde confus, régi par les complots et les ententes secrètes. La répétition du vers "C'est trop joué de passe passe " (v. 1, 6, 12, 18) montre la difficulté de savoir avec certitude qui est allié et qui ne l'est pas. Le thème de la tromperie, de la fausseté fait surface par les termes *falace, passe passe, faulx bruvaige* et sous les métaphores de cuisine "L'ung parboult et l'autre fricasse" (v. 7). Les puissances alliées sont en train de mijoter et concocter un mélange, un breuvage curieux, alors que le roi Louis XII ne demande que la paix. La sagesse du Prince est constamment louée : "Nostre Prince est saige" (v. 29), "Le Prince des sotz ne prétend / Que donner paix a ses suppotz" (v. 44-45), alors que la perfidie des alliés est sans cesse soulignée, "Espagnolz tendent leurs filletz" (v. 41), "Mais que font Angloys a Callais ?" (v. 42). L'argent, l'ambition sociale, la déception et la corruption régissent ce monde confus.

Arrivent sur scène un à un tous les dignitaires, les seigneurs, puis sur un mode plus grotesque les abbés de Frévaulx, de Plate-Bourse, Croulecu, Sainct Liger et La Courtille. Entre ensuite le Prince des sotz accompagné de Gayecté, mi-conseiller mi-fou du roi, qui est le "cher filz tresaymé" (v. 201) du roi. Dès lors tout est prêt pour l'exposé des doléances des plaignants. Dans le *Prince*, Gringore fait parler le peuple ou le tiers-état, sous le nom de "Sotte Commune" qui n'arrête pas de se plaindre. Le prince demande après chaque plainte de Sotte Commune : "Qui parle ?" (v. 269, 278, 288, 297) ; ce qui produit un effet comique de répétition et fait penser au "Et Tartuffe ?" d'Orgon dans Molière. Sotte Commune se plaint de la guerre car elle désire la paix. Peu lui importe si à la chaire de Saint Pierre est assis un fou ou un sage :

> Et ! que ay je a faire de la guerre
> Ne que a la chaire de saint Pierre
> Soit assis ung fol ou ung saige !

> Que m'en chault il se l'Eglise erre
> Mais que paix soit en ceste terre?
> Jamais il ne vint bien d'oultraige. (v. 271-6)

Sotte Commune parle aussi contre la classe bourgeoise qui s'enrichit avec l'argent des autres :"Chacun n'a pas ce qui est sien / d'affaires d'aultruy on se mesle" (v. 304-5). Cependant elle est sans cesse accusée de parler "à tort et à travers" (v. 323) et de se plaindre. Gringore a enregistré ici de nombreuses voix qui forment l'opinion publique, voix auxquelles le Prince ne semble pas prêter attention car il a d'autres problèmes plus graves à traîter. La tâche de Gringore est, avant tout, de présenter le Prince en victime plutôt qu'en agresseur, et de le peindre en bon roi pacifiste qui écoute fidèlement les conseils de son entourage. C'est pourquoi il est important que la délibération du procès soit orchestrée non par le roi mais par les trois sots qui représentent la voix de la sagesse même. Le sot, comme le fait remarquer le critique Olga Dull dans *Folie et rhétorique dans la sottie*, apparaît paradoxalement comme le symbole de la sagesse :

> Tout en gardant ses liens avec la tradition moralisante du Moyen Age, la sottie montre qu'une fois arrivée à un point de saturation, la folie ne peut plus être neutralisée par la sagesse, parce que cette sagesse même, comme toutes les autres valeurs, lui est soumise. Dès lors, seule la folie peut faire l'éloge, certes paradoxal, de la sagesse humaine. (37)

La folie dans ce contexte se situe à un échelon supérieur au dessus de la sagesse, incarnée par le personnage du sot, le fol-sage ou le morosophe. Il est donc important que sa présence soit mise en contraste par d'autres personnages plus individualisés et inférieurs comme Mère Sotte et ses deux chambrières Sotte Fiance et Sotte Occasion. Dans cette sottie particulière, le premier sot est le symbole de la sagesse : sa folie n'est plus considérée comme une tare anormale comme dans la *Feuillée* du 13e siècle, au contraire elle est reconnue comme une qualité morale. Le morosophe a le privilège de 'dire vrai." C'est lui qui suggère l'idée que peut-être Mère Sotte "De l'Eglise a revêtu la cotte" (v. 613). Comme le dit Picot, il y a tout un jeu de scène comique, où le prince aidé des sots et de Gayecté soulève l'accoutrement de Mère Sainte Eglise pour

découvrir le costume de Mère Sotte en dessous (Picot 171). Cependant à la différence du dervé qui dit la vérité sans le savoir, le sot morosophe possède une conscience : en portant un jugement critique, ses paroles visent à démasquer l'hypocrisie et le mensonge. Le sot de la sottie exerce donc la fonction critique de l'élément jeune de la bourgeoisie. Il est donc important que les sots soient numérotés comme appartenant au même groupe social avec cependant un meneur de jeu comme le chef représentatif.

2.2.2 Mère Sotte, folle sage ou masque comique?

Au vers 335, soit à la moitié de la sottie, Mère Sainte Eglise arrive avec ses deux conseillers Sotte Occasion et Sotte Fiance. Les spectateurs sont mis directement au courant de la duplicité de Mère Sainte Eglise :

> Je me dis Mère Saincte Eglise
> Je veuil bien que chascun le note
> je maulditz, anatemise
> Mais soubz l'habit, pour ma devise
> Porte l'habit de Mère sotte. (v. 346-351)

La superposition des masques est dénoncée : le spectateur en sait plus que les personnages intra-diégétiques. On sait que Mère Sainte Eglise n'est autre que Mère Sotte. La duplicité, le double jeu de l'Eglise sera montrée par les paroles de Mère Sainte Eglise "La bonne Foy? c'est le viel jeu" (v. 406), par les faux discours de Sotte Occasion dont l'intention est de semer la discorde et "mutiner princes et prelatz" (v. 370). Sotte Fiance utilise le pouvoir de l'argent pour faire des alliances "je promettray escus, ducatz,/ mais qu'ils soyent de vostre alliance" (v. 371-72). La bonne foi ou pureté de l'Eglise, qui existait avant, est ici mise en cause; maintenant elle n'est plus qu'un trafic de finances, de corruption, de soif du pouvoir, d'ambition et de l'amour matériel de l'argent. Mère Sainte Eglise veut empiéter sur le domaine du roi de France en voulant prendre son pouvoir temporel : elle utilise d'ailleurs le mot *jouyr*, "Du temporel jouyr voullons" (v. 444), ce qui apparaît suspect dans la bouche de l'Eglise car le terme résonne de connotations du péché de la jouissance des

choses matérielles. Sinon, dit-elle, elle déclarera la guerre : "Ou grande guerre a moy auront" (v. 440). Mère Sainte Eglise est décrite agressive, hypocrite et sournoise. Elle parle sur un autre ton quand elle s'adresse à la cour en utilisant des termes flatteurs et câlins : "Prince et seigneurs renommez " (v. 470), "mes gentilz suppotz" (v. 475), "mes dorlotz" (v. 478).

Gringore a pris soin de montrer l'ambivalence et le double jeu de Mère Sainte Eglise. D'abord elle est protéiforme en revêtant plusieurs identités, et adoptant plusieurs tons vis-à-vis de l'interlocuteur. En outre elle parle de choses saintes dans un style bas et se trahit plusieurs fois en utilisant le mot *jouir* : "Du temporel jouyr voullons" est précédé par "De l'espiritualité je jouys, ainsi qu'il me semble/ tous les deux veuil mesler ensemble" (v. 434-35). En voulant mélanger le pouvoir spirituel et temporel Mère Sainte Eglise adopte le discours que Bakhtine fait appartenir au "langage corporel et matériel du bas." Or protéiforme, ambiguité, langage du bas sont des termes qui servent à décrire le fol naturel et vicieux comme le dervé de la *Feuillée* et non pas Mère Sainte Eglise! Heureusement à la fin elle sera démasquée par le sot fou du roi Gayecté :"c'est Mère Sotte, par ma foy!" (v. 616). Ce n'est donc que Mère Sotte "la basse" qui parle ainsi. Par là Gringore sauve les apparences en dévoilant, sous la robe pontéficale, les jupons de Mère Sotte dont tout le monde connait les vices, la bêtise et la folie : Mère Sainte Eglise est saine, c'est le pape qui, comme Mère Sotte, est atteint d'une folie vicieuse.

Avec le personnage carnavalesque de Mère Sotte le blasphème est transformé en scène comique. Alan Knight dans son article "The Medieval Theater of the Absurd" divise la structure de la sottie en trois principales parties. D'abord le "cri ou ralliement," en deuxième le "débat" ou exposition des dernières folies humaines. Comparaissent alors des plaignants qui exposent devant le tribunal burlesque des sots leurs doléances. Enfin arrive l'accusé sous le nom de Chacun, Le Monde ou Le Commun, et le plus souvent Mère Sotte prononce le verdict. Ici dans le *Prince*, l'ordre

reste le même, cependant le meneur du jeu n'est pas le prince ou Mère Sotte, mais le premier sot qui représente le citoyen informé et sage. Il fallait que le prince soit vu non comme une figure autoritaire mais comme le bon roi pacifique qui écoute ses conseillers : "Conseillez moi que faire doy" (v. 622), "Je ne veuil point nuyre a l'Eglise" (v. 625). À la fin, le verdict a lieu lorsque le prince, aidé de ses conseillers, soulève le déguisement de Mère Sainte Eglise pour reconnaître Mère Sotte. Le verdict sera prononcé par Sotte Commune :

> Afin que chascun le cas notte
> Ce n'est pas Mère Saincte Eglise
> Qui nous faict guerre, sans fainctise
> Ce n'est que nostre mere Sotte. (v. 649-52)

Ainsi, dans l'intérêt de la politique de Louis XII, l'Eglise se trouve dissociée du pape Jules II. Cependant le message du verdict subsiste : il faut se rallier contre ce pape trop ambitieux, qui s'occupe de politique. Jules II est dénoncé comme ne respectant pas la hiérarchie traditionnelle, puisqu'il empiète sur le pouvoir temporel du roi de France. Le pape est accusé de tromperie, de simonie, de fausses promesses, d'opportunisme et de militantisme. Ce qui valut d'ailleurs à Jules II le surnom de "Pape guerrier" ou "*Papa terribilis*" comme il est dit dans l'*Epistre d'ung complaignant l'abusif gouvernement du pape* de Jean Marot : ce poème a été composé en 1510, soit deux ans avant la sottie de Gringore (Marot 423-30). On retrouve le mêmes thème du double jeu papal chez les deux auteurs. Cependant au théâtre cette duplicité est plus représentative car elle est soulignée par le jeu des robes du pape.

Le jeu de costumes qui clôt cette sottie, d'aller voir sous les jupons de l'Eglise sa vraie identité, représente le noyau comique du jeu théâtral de cette pièce. Le pape Jules II est ridiculisé sous le triple masque du bouffon, de la femme et de l'homosexuel. Il est évident que Jules II sous les traits de Mère Sotte crée le ton comique de cette sottie.

2.2.3 La Bouffonne

On sait que le rôle de Mère Sotte était joué par Gringore qui se faisait appelé dans la vie courante Mère Sotte. Sur le manuscrit, on peut lire "Fin du cry, sottie, moralite et farce composez par Pierre Gringore dit mere sotte" (Picot 123). Mère Sotte était donc un personnage familier, connu et attendu du public. En outre comme Mère Sotte n'arrive dans le *Prince* qu'au vers 335, donc à la moitié de la sottie, on reconnaît sans peine la technique de l'auteur qui retarde autant que possible l'arrivée sur scène du personnage comique pour tenir son public en haleine. Adam de la Halle l'avait déjà utilisée, et Molière dans *Tartuffe* ne fera apparaître Tartuffe qu'au troisième acte. Adam de la Halle, Gringore et Molière sont auteurs, poètes et acteurs. Adam de la Halle jouera son propre rôle ; Gringore et Molière préféreront jouer le rôle comique de la bouffonne et du bouffon respectivement.

Car Mère Sotte est essentiellement la femme comique et carnavalesque. En tant que femme, elle est plus individualisée que Sotte Commune qui représente un groupe de la société. Normalement dans la sottie les rôles féminins ne représentent pas à proprement parler des femmes caractérisées par leur sexe comme dans la farce. Ces rôles sont des allégories et représentent un groupe social ou le portrait allégorique d'un état moral. Par exemple dans le *Prince*, Sotte Occasion et Sotte Fiance représentent l'une le portrait de l'opportunisme, l'autre celui des alliances secrètes. Dans *L'Eloge de la folie*, Erasme confie la parole à Dame Moria qui constitue, dans ce cas précis, l'allégorie de la folie qui gouverne la race humaine. Or il semble que Mère Sotte n'accéde pas comme son partenaire, le Prince des sots, au statut de folle-sage. Si comme J. C. Aubailly le rappelle, le Prince des sots et Mère Sotte étaient traditionnellement les deux meneurs de jeu de la sottie, car ces deux personnages étaient calqués sur les deux "dignitaires du royaume miniature " de la Basoche (*Le Monologue, le dialogue et la sottie*, 360), l'un possède l'autorité, l'autre le pouvoir de faire rire. Dès le début, on est informé par didascalies que Mère Sotte a revêtu la robe

pontificale par dessus sa longue robe de sotte. Cette technique, qui met le public en connivence, et qui en sait plus que les personnages intra-diégétiques, est un procédé comique.

Dans la sottie, Mère Sotte n'appartient pas au monde allégorique, mais représente le principe comique, principe essentiellement carnavalesque d'inversion. Pour ridiculiser Jules II, Gringore n'hésite pas à le représenter sous le double masque du rire et de la femme, c'est-à-dire de la *bouffonne* Mère Sotte. Par son sexe féminin, Mère Sotte appartient à la même tradition gauloise de la farce, de la facétie et des fabliaux, où la femme est satirisée pour son tempérament autoritaire de matrone. Mère Sotte n'est pas appelée "mère" dans l'acceptation chrétienne de la femme idéalisée, mais dans le sens comique et satirique de la matrone dominatrice qui prend la place du chef de famille. Etait comique en ce temps-là la femme forte et puissante qui bat son mari (on pense à *La farce du cuvier*) ou qui le rend cocu. Mère Sotte est avant tout un personnage carnavalesque, une figure d'inversion. Elle représente la justice carnavalesque, qui triomphe sur la justice réelle, sa fonction est de faire rire et sa venue est souvent attendue avec impatience par le public. En outre le rôle de Mère Sotte était joué par un homme, et par Gringore dans l'exemple du *Prince*. Le travestisme était commun lors de la fête des fous. Ou est-il permis d'entendre à travers ce travestisme la voix railleuse du peuple qui souvent jugeait l'apparence efféminée du pape en homosexualité ?

Dans la sottie, le Prince des sots est la figure d'autorité et Mère Sotte la parodie du pouvoir. Cette figure carnavalesque porte les signes de la folie naturelle semblable à celle du dervé : par son ambivalence, son côté protéiforme, son langage dominé par le corporel et le matériel du bas, son inconstance, sa corporalité, Mère Sotte devient le bouffon au féminin, en l'occurence la bouffonne.

Le rôle de Mère Sotte est de mettre en valeur la sagesse du Prince des sots et de ses "sottelets." Leur folie commune est en fait de la sagesse : les deux ne s'opposent

pas mais au contraire se rejoignent. A la même époque Erasme prêchait la même théorie : la folie de la croix, *Sancta Stultitia*, a été, selon cet humaniste, le seul moyen pour Dieu de prouver sa sagesse infinie. Par humanisme, Erasme entendait l'épuration du christianisme : redonner au *logos* divin sa pureté ; traduire l'Evangile directement du grec ; étudier les grands textes de l'antiquité gréco-latine et démontrer les points de convergence de la sagesse antique avec le nouvel enseignement chrétien.

Sous le nom de Dame folie chez Erasme, du premier sot chez Gringore se dessine le profil du fol-sage, du morosophe qui est de condition modeste, dôté de bon sens et un élément jeune de cette société en pleine transformation. Car il faut se souvenir que les "basochiens" ou les "enfants sans souci," qui représentaient les sotties, exerçaient la fonction critique de la jeune génération sur la vieille en place. Ce théâtre, très différent de la farce, est un théâtre de combat destiné à l'esprit, qui cherche à provoquer, par un rire souvent grinçant, une prise de conscience conduisant à l'engagement politique.

2.3 Observations sur le dervé, le sot et Mère Sotte

Adam de la Halle en créant la *Feuillée* a donné naissance en France à un théâtre comique et satirique qui s'est développé avec l'essor des villes et la division du tiers état. Le fou théâtral est un phénomène lié au développement urbain d'une nouvelle classe sociale "la haute bourgeoisie" qui domine financièrement la petite. Adam de la Halle traduit les mécontentements locaux en lançant des traits satiriques contre des individus bien déterminés, les riches échevins hauts-placés et connus du tout Arras. Le dervé prend une fonction satirique et parodique et sert de masque à l'auteur qui peut alors tout dire impunément. Le dervé est défini par ses actes, sa marginalité, son altérité, ses instincts, et reste solitaire en face de la société arrageoise. Néanmoins Adam de la Halle en fait un personnage comique : alors que tous les Arrageois veulent tromper leur prochain, c'est le dervé qui se révèle être le roi des trompeurs et met en déroute tous les savoirs, médical, religieux et poétique. La

tâche du dervé est d'inverser les valeurs préétablies pour tourner en dérision tout système éthique de ton monologique, dont il dévoile l'envers comique. Le fou naturel représente la déchéance humaine, le niveau le plus bas de l'humanité. Or par sa niaiserie, sa nature bestiale et son langage obscène, il trouve le moyen de renverser les valeurs sociales à son avantage. Dans cette perspective carnavalesque, il trouve sa place au théâtre comme un personnage comique qui satisfait l'instinct de revanche du faible sur le puissant du peuple. Il se fait le défenseur de la victime ou de l'injustice sociale. Cependant le dervé reste un personnage isolé, souvent un repoussoir de l'espèce humaine, et possède trop d'individualité pour signifier l'universelle folie des hommes et du monde de l'âge humaniste.

Car le dervé n'atteindra jamais l'indice universel de la condition humaine comme le fait le morosophe ou fol sage de la sottie. Avec la sottie le fou change de statut : il perd son individualité, sa marginalité et son pittoresque. La scène est envahie par une cohorte de fous : le *cry* de Gringore appelle au rassemblement une multitude de sots et sottes, de chaque milieu, rang social, sexe, et de qualités différentes. La folie ne fait plus partie de l'animalité, ou de la sphère des instincts, mais se trouve au plus haut échelon des qualités humaines. La folie prend un caractère universel. Elle est considérée soit négativement avec Brant (car la folie, responsable pour les actes humains, entraîne les hommes au péché et à la damnation), soit positivement avec Erasme (car la folie, donnée en exemple par le Christ lui-même par la folie de la croix, est sacrée, d'où le nom de *sancta stultitia*). Les saints pour parvenir à la sainteté aiment à revivre la passion du Christ ou "folie de la croix." On ne peut accéder à la sagesse, la vraie, que par l'échelon de la folie. Le plus humble (le premier sot de Gringore, Dame Moria d'Erasme) qui se dit fou est en fait le sage. Ceux qui se disent sages et raisonnables se cachent en fait derrière la bonne conscience qu'ils se sont créée. La folie se définit par la morale, et surtout par l'opposition du bien contre le mal, du sacré et du profane.

Le but du morosophe est de démasquer l'hypocrisie d'une certaine catégorie sociale qui se veut et se dit *sage*, alors que leur attitude est vicieuse : le sot ecclésisatique, Sot glorieux, Chascun, Malice, Abuz.... La folie se range du côté des vicieux, la sagesse du côté des vertueux. Les vicieux sont ridiculisés et punis par le rire. Le rire, que provoque la bouffonne Mère Sotte, est un rire-purge qui délivre et permet de voir le monde différemment. Le déguisement du pape déclenchera l'hilarité du public, et par là montrera très graphiquement le double jeu de Jules II. Le pape ne devrait pas s'occuper de politique : le pouvoir temporel appartient au roi, le spirituel au père de l'Eglise. Le public, manipulé par l'auteur, n'aura plus qu'à se rallier au côté du bon roi Louis XII. La tâche du bouffon et de la bouffonne est de remettre en question l'autorité de l'Eglise (le droit du pape et des échevins de taxer les clercs bigames et le soi-disant pouvoir des reliques du moine dans *La Feuillée*). Pendant tout le Moyen Age, la Sagesse était la propriété gardée de l'Eglise; à la Renaissance, la Sagesse est finalement reconnue comme étant le propre de l'homme. Le fou/sot est l'agent intermédiaire, l'homme du milieu, qui assure la liaison entre le sacré et le profane, entre la religion et la pensée humaniste.

Cependant il faut remarquer qu'Adam de la Halle comme Gringore attaquent, en plus des moines et du pape, un grand nombre d'individus de tous les niveaux de la société, y compris femmes, avocats et juges, médecins, usuriers, courtisans et courtisanes. Le sot, en devenant universel, semble représenter l'opinion publique d'un monde en transition, une mise en question des nouvelles valeurs qui émergent à l'aube de la Renaissance, d'un monde qui va trop vite avec l'imprimerie, les découvertes de nouveaux mondes, et la corruption et vanité des hauts dignitaires ecclésiastiques. La sottie, dialogique par nature, se révèle en fait comme un "dialogue dangereux" suivant l'expression de J. McQuillan, et peut entraîner de graves conséquences militaires. Désormais, le dervé, le sot, la bouffonne Mère Sotte, masques comiques du poète,

veillent à enregistrer les signes des changements sociaux (locaux et internationaux), qui entraînent obligatoirement un bouleversement dans les relations humaines.

2.4 Application des éléments ménippéens aux textes

Dans les *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Bakhtine dresse une liste des quatorze éléments caractéristiques de la ménippée. Cette liste se révèle être cruciale et utile pour comparer les similarités entre mes textes choisis et ceux que Bakhtine range dans la tradition ménippéenne. Selon Bakhtine, les trois premiers éléments qui déterminent la ménippée sont les suivants :

> L'élément comique et la nature carnavalesque sont importants. La ménippée se caractérise par une exceptionnelle liberté d'invention et par l'usage du fantastique. Soulignons que le fantastique ne sert pas à incarner positivement la vérité, mais à la chercher, à la provoquer et surtout à l'éprouver. (133-4)

Ces deux textes sont définitivement de ton sério-comique. Le carnavalesque produit un rire ambivalent : en surface il semble frivole, cependant il résonne d'échos sérieux. La nature sociale des dialogues ouverts a la possibilité de se transformer en dialogues tragiques et dangereux. Berger documente une émeute à Arras contre la corruption des échevins en 1285, soit neuf ans après la *Feuillée* (voir le paragraphe intitulé "Satire, parodie et carnavalesque" de cette thèse). La sottie contre le pape Jules II est encore plus dangereuse, car elle est de dimension internationale. En effet, l'histoire témoigne de la défaite du roi Louis XII contre la Sainte Ligue en 1513. L'année suivante c'est l'avènement d'un nouveau pape, Léon X, qui permettra à Louis XII de faire la paix.

La féérie de la *Feuillée* présente trois fées, Morgue, Arsile et Maglore, devancées par Croquesot, le messager de la "maisnie Hellequin." Suivant Le Goff, "la maisnie" est une chasse sauvage de démons conduite par le chef Hellequin, qui apparaissait en pleine nuit et forêt pour effrayer le peuple. Dans les deux textes, le fou

détient la vérité. Le dervé sans le savoir, le sot parce qu'il est de la classe des "morosophes." Rien n'empêche de considérer le dervé comme le prototype et le précurseur du sot de la sottie. Comme Socrate, les deux locuteurs sont "accoucheurs" de vérité.

Les caractéristiques suivantes de la liste traitent du lieu, de la structure spatiale et de la réflexion de la ménippée :

> Le fantastique et le religieux mystique peut s'allier à un naturalisme de mauvais lieux plein d'excès et de grossièreté. Les aventures de la vérité sur terre se passent sur les grandes routes, les lupanars, les cavernes de voleurs, les tavernes, sur les places de marché, dans les prisons. L'action de la ménippée est transférée de la terre sur l'Olympe et aux enfers. La construction à trois plans a exercé une influence déterminante sur la construction du mystère médiéval sur la scène. La ménippée s'attache à reproduire un universalisme philosophique et une réflexion extrême sur le monde : elle est le genre des "questions ultimes." (135-6)

La *Feuillée* se passe sur la place du marché où se rencontrent les Arrageois, puis dans la taverne. Le *Prince* reproduit un forum pour mettre en scène la séance du tribunal. Les paroles du dervé sont parsemées d'injures, d'obscénités et d'images scatologiques (voir p. 47-9 de cette thèse). Dans la sottie, Mère Sainte Eglise ment par son apparence, alors qu'elle n'est que la grossière Mère Sotte. Le religieux est juxtaposé avec le ton grivois : aller voir sous la robe pontéficale les jupons de Mère Sotte. La *Feuillée* présente définitivement les trois espaces : la place du marché comme endroit réaliste et terrestre, la feuillée où s'attablent les fées comme lieu merveilleux et surréaliste, la taverne comme l'endroit clos, malsain et vicié, lieu du mal. Le *Prince* présente deux camps opposés, celui du pouvoir spirituel (le pape/religion/ciel) et le temporel (le roi/royaume/terre) : entre les deux le tribunal, terre neutre ou "seuil." La *Feuillée* remet en questions la littérature, l'idéologie et les croyances du moment. La sottie prend la position philosophique que la folie est une valeur ironique et positive : par elle seule on peut accéder à la vraie sagesse. Dans les deux textes, la société est en train de changer. Le fou et le sot servent à enregistrer ces changements et à matérialiser les questions ultimes.

Bakhtine continue que "le point de vue inhabituel, [...] thèmes de la démence, dédoublement de la personnalité" (137) sont caractéristiques de la ménippée, ainsi que "les scènes à scandales, les comportements excentriques, les discours et manières inappropriés [...] contre les règles établies de conduite et d'étiquette, y compris dans le langage" (138). Les deux textes étudiés soulignent la perspective inhabituelle du point de vue du fou, du dément, du sot. Ce personnage comique entraîne des possibilités illimitées de fragmentation de la personne humaine, de doubles, de parodies et de fantasmes. Le sot suggère même que la folie surpasse le trop de raison et de sagesse. Dans la *Feuillée*, on est en présence de nombreux doubles : Adam, le dervé, Rainelet, Walet, les fils contre les pères, les femmes enceintes, les mégères à la Xanthippe. Dans le *Prince*, on assiste à une multiplication de sots et de sottes qui envahisent la scène.

Les scènes à scandale foisonnent dans la *Feuillée* : la conduite de Dame Douce, l'affaire des clercs bigames, la corruption des échevins, la conduite du fou qu'on ne peut contrôler, l'escroquerie du tavernier envers le moine endormi, Riquier le beau parleur et séducteur, Maître Henri qui ne pense qu'à son argent. Quant à la sottie, le roi Louis XII s'attache à prouver la duplicité du pape, qui agit contre les règles établies. Le langage du dervé est particulièrement intéressant, car est mise en valeur la matérialité du mot (le signifiant). Le comique verbal qui en émerge se base sur la technique du quiproquo homophonique : le fou ne comprend pas le sens normal et conventionnel.

Les paragraphes de ce chapitre intitulés "Fragmentation du jeu et "les tessons du pot"" et "Satire, Parodie et Carnavalesque" mettent en relief ce que Bakhtine entend par :

> La ménippée est pleine de contrastes violents et d'alliances contradictoires. [...] Elle aime jouer des passages et changements brusques, du haut et du bas, des montées et des chutes, des rapprochements inattendus entre choses lointaines et séparées, des dissonances de toute sorte. La ménippée est caractérisée par un large usage de genres adventices : nouvelles, lettres, par le mélange de discours en prose et en vers, et possède une pluralité de tons et de styles. (138)

Bakhtine finit la liste par l'élément essentiel qui définit la ménippée :

> La dernière caractéristique est son caractère d'engagement au jour le jour. C'est à sa façon le genre "journalistique" de l'antiquité, écho aigu des problèmes idéologiques du jour. [...] Un ton de journaliste, de publiciste, de feuilletoniste, une actualité aiguë caractérisent plus ou moins tous les représentants de la ménippée. (139)

Avant la *Feuillée*, les autres jeux mettaient en scène des héros de l'histoire sainte, des saints (St Nicolas), ou des personnages fictifs représentant un type comme les voleurs dans la taverne du jeu de Bodel. Or Adam de la Halle a l'originalité de présenter sur scène son cercle intime d'amis Arrageois qui parle d'autres Arrageois contemporains (les Ermenfroi, les Crespin, Jacques Louchard, le prince poète du *puy*, Robert Sommeillon). Le trouvère en profite pour peindre un tableau très actuel et réaliste de la société : les avares, les médecins, les goinfres, les femmes, les bigames, les avocats, les échevins, le pape, les mégères, la vieille entremetteuse, l'aubergiste, les sots et un fou naturel, toute la petite société arrageoise est passée en revue. Il fallait évidemment que les spectateurs connaissent les Arrageois désignés sur scène pour que le rire se produise. Si comme Berger l'indique dans *Littérature et société arrageoise* ce théâtre se développe au sein de la Confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras, l'esprit de la *Feuillée* est avant tout amateur, spontané et local. Cette première comédie satirique française est donc une véritable encyclopédie de son temps : le narrateur remet en question la littérature de son temps (courtoise, merveilleuse, épique, c'est-à-dire le canon officiel de ton monologique). Cette satire donne des renseignements précieux sur les croyances de l'époque (sur la médecine, les reliques religieuses, l'idéologie et la pensée laïque qui commence à percer avec Averroés qui introduit la métaphysique d'Aristote en France avec ses disciples comme Siger de Brabant et Boèce de Dacie). Elle montre aussi une société en changement et documente l'installation d'une bourgoisie fortunée (les échevins d'Arras) qui cherche à remplir la caisse du trésor d'Arras en taxant les clercs-bigames. Ce jeu est un vrai journal de

l'écrivain/ trouvère, ponctué toutefois par des éléments comiques et carnavalesques, qui sont des reflets de la fête médiévale.

Le *Prince* traîte de la polémique entre le roi Louis XII et le pape Jules II, actualité aiguë pour le peuple de 1511. L'évènement est de nature internationale. La sottie sert ici de télévision : son but est de diffuser l'actualité. Le théâtre dans les deux textes possède une fonction journalistique, car il retransmet l'actualité en présentant les polémiques, les évènements et les hommes contemporains du moment. La question de la séparation du temporel du spirituel atteint une position critique entre Louis XII et Jules II. Déjà au 14e siècle, Guillaume d'Ockham dissocia la philosophie de la théologie, en faisant de la philosophie une discipline autonome. Le temporel (science et politique) est d'un autre ordre que le spirituel. Ockham accuse le pape Jean XXII d'enfreindre la loi. Louis XII reprend le même combat de séparation entre la foi et la raison.

CHAPTER 3
LE BOUFFON SOUS L'ANCIEN RÉGIME

Au 17e siècle, la folie n'occupe plus, au théâtre, la place de choix qu'elle avait eue, au siècle précédent, dans la sottie. Si Louis XII mit la sottie à son service, par contre François Ier lui fait perdre toute vigueur par une censure sévère. En fait ce nouveau roi de France est responsable d'avoir institué une ligne de partage entre le théâtre jugé trop constestataire et politiquement engagé des basochiens français et l'art, plus souple et flexible, des acteurs italiens qu'il préférait. En 1540, le parlement signe un arrêt d'interdiction de représenter ce genre carnavalisé qui se permettait de parodier l'autorité. Les personnages de sots et de bouffons furent donc relégués à l'oubli dans les coulisses de la scène française, alors qu'à l'étranger ce type comique gagnera une place importante dans l'oeuvre de Shakespeare et de Calderon. L'esprit de contestation de la sottie se retrouvera plus tard chez Voltaire (*Contes philosophiques*), chez Diderot (*Le Neveu de Rameau*), chez Jarry (*Ubu roi*), chez Gide qui regroupe, sous cette appellation, certains textes qu'il présente comme subversifs par rapport aux formes littéraires antérieures.

En 1548, le même parlement de Paris interdit aux Confrères de la Passion la représentation des mystères, qui scandalisaient aussi bien les protestants que les catholiques. Cet arrêt doit évidemment être placé dans le cadre de la lutte religieuse qui agitait la France en 1548 : les mystères étaient devenus des productions de grand spectacle, où la machinerie, la lascivité des farces intercalées, le sang de la crucifixion fascinaient la foule. La nouvelle rigidité religieuse condamna ces effets théâtraux profanes, et, par là, fera subir au théâtre français une profonde mutation. C'est la fin du théâtre populaire, qui se joue à certaines dates saisonnières fixes dans des endroits

publics (en plein air sur le parvis de l'église, la place du marché, ou à l'intérieur des halles ou de la confrérie). Commence alors le théâtre, joué dans des lieux clos, et réservé à ceux qui ont les moyens de payer l'entrée. La scène française se rétrécit et s'adapte en représentant des intrigues centrées sur la famille. Le bouffon, qui appartient à la sphère publique, est exclu de la cellule familiale ; il est supplanté par le valet de comédie, qui peut appartenir en échange de son travail à la maisonnée du maître. Car le valet a l'avantage de pouvoir être inclus dans le cercle intime de la famille ; privilège auquel le fou ne peut prétendre. Cette inclusion du valet au sein de la famille va entraîner des changements dans la sensibilité carnavalesque. Pendant le Moyen Age et la Renaissance, le carnaval est une fête que le peuple se donne à lui-même et où pendant un temps limité la différence sociale entre les grands et les petits semble abolie. Or le carnavalesque en entrant dans la cellule familiale va se rétrécir et s'apparentait à la nouvelle forme théâtrale venue d'Italie, *la commedia dell'arte.*

Ce théâtre italien est avant tout un théâtre professionnel : *arte* signifie ici "profession" ou "métier," car les comédiens doivent apprendre le jeu théâtral. Ce jeu laissait à l'improvisation et à la création collective une place importante ; à partir d'un scénario ou canevas, écrit par un auteur, les acteurs créaient leur texte face au public. Ces improvisateurs connaissaient par coeur un grand nombre de tirades, de répliques-chocs, de scènes à succès avec effets burlesques, appelées *lazzi*, qu'ils combinaient astucieusement selon les réactions du public. Le terme *lazzo,i* (de l'italien *azione*, "action") désigne une action propre à susciter le rire, un morceau ou numéro de bravoure en marge du scénario (Huchet 83). En outre ce jeu utilisait le demi-masque en cuir, qui cachait le haut du visage pour mettre en valeur la gestuelle du corps. *La commedia dell'arte* offrait des types fixes de personnages : Pantalon, vêtu de rouge avec un manteau noir, riche marchand et vieillard amoureux ridicule, le Docteur, pédant ignare et pseudo-intellectuel et le Capitan, militaire fanfaron plus poltron que

courageux. Face à eux, se trouvaient le ou les *Zanni* (forme dialectique de *Giovanni*), qui représentaient le type du paysan étranger ou autre dont la population locale se moque, car ils arrivaient naïvement de leur village pour travailler en ville. Parmi les *Zanni*, les plus connus sont Arlequin, rusé et paresseux avec un habit bariolé (à l'origine raccommodé avec des pièces de couleur différente), et Brighella, intrigant et cynique, avec un costume blanc et vert. Viennent ensuite Polichinelle, au nez crochu en Italie, mais représenté bossu en France, et Pierrot ou Pedrolino, candide et toujours amoureux des servantes, Colombine et Zerbinette. Colombine représente quelquefois le type de l'amoureuse. Tous ces *Zanni*, qui portent le plus souvent un masque, sont des personnages comiques : ils sont le symbole d'une classe sociale déchue et sont considérés comme boucs émissaires de la société.

Certains critiques ont examiné la filiation entre les "Atellanes" de la période romaine (farces bouffonnes jouées à Atella en langue osque, le patois de la région) et *la commedia dell'arte*. Les Atellanes présentent aussi des personnages de type fixe et universel comme Maccus, le rustre niais et idiot, Pappus, le vieux barbon autoritaire qui pourrait être l'ancêtre de Pantalon, et Dossenus, bossu, cynique et ventru comme le Polichinelle de la tradition italienne (Lust 39). Cette filiation est niée par certains érudits, qui préfèrent l'hypothèse que ces types se trouvent en germes dans les comédies de Plaute et de Térence (3e, 2e siècle av. J. C.) ; ces auteurs latins ayant déjà emprunté les sujets aux auteurs grecs de la Nouvelle Comédie. On remarque alors que l'intrigue est centrée sur les affaires de la famille (*res privata)*, plutôt que sur celles de la ville (*res publica*). Avec Plaute et Térence se développe le type du valet rusé (*servus dolosus*), qui supplante le rôle de l'esclave antique. Car le valet a la possibilité de circuler dans l'intimité de la famille et devient donc un personnage utile au jeu théâtral. Sous la Renaissance, l'intérêt et l'imitation des auteurs antiques cristalliseront le développement de *la commedia dell'arte*. En France, l'art des comédiens italiens influencera directement le théâtre de Molière, car les deux

troupes partageaient à Paris l'Hôtel de Bourgogne. Molière empruntera aux Italiens quelques-uns de leurs *dramatis personae* : notamment Scapin, Mascarille, Sganarelle et Pierrot (*Dom Juan*), Polichinelle (*Le Malade Imaginaire*), Sosie (*Amphitryon*), en accentuant toutefois le caractère tendancieux de la farce française.

Arlequin est sans aucun doute le valet le plus célèbre. Son nom semble être associé à Hellequin, petit démon médiéval qui, à la tête de ses esprits malins, mène des tapages nocturnes (ce même Hellequin, qui dans la *Feuillée*, envoie son messager, Croquesot, à la rencontre des fées). D'autres historiens le font descendre de l'ancien bouffon, *sannio*, de la pantomime latine, qui couvrait son visage de suie. En effet il est intéressant de souligner que le premier Arlequin apparaissait avec le visage noir, qui, soi-disant, avait été brulé en enfer. Plus tard, dans *la commedia* il porte un masque noir avec une verrue sur le front (Lust 39). Ce qui ressort de cet arbre généalogique est la double filiation d'Arlequin avec le diable, et en même temps avec le type comique du fou et du bouffon. La *commedia* en fera un *zanni* ou valet de comédie populaire.

Parallèlement, on peut mettre en évidence les similarités de fonction entre les deux personnages du sot et du valet de comédie dans la tradition théâtrale française. Dans *La Farce de Maître Pathelin*, Agnelet, simplet et sot, joue un tour à Pathelin : le plus rusé n'est pas celui qu'on croit. Le nom même, Agnelet, agneau de Dieu, rappelle l'étymologie du mot "benêt" ou *benedictus*, béni par Dieu, nom attribué généralement au fou ou au sot. Or Agnelet est loin d'être niais : d'apparence il ressemble au dervé d'Adam de la Halle, mais à l'intérieur il est aussi imaginatif et opportuniste que Renart. Il utilise le masque de l'innocent pour renverser la situation à son avantage. On retrouve ici l'esprit ingénieux de Janus, pour qui la fête des fous fut instituée au Moyen Age. Ce type comique, qui se situe au plus bas étage de la société, mais qui cependant utilise sa déchéance comme un masque pour cacher sa ruse, son imagination et son effronterie, est reconnaissable comme apparenté au "valet de comédie" dans les comédies de Molière. Par exemple, les fourberies de

Scapin sont la matière même nécessaire au développement de l'intrigue de la pièce. Dans la bouche de Scapin, ces fourberies prennent le nom de "gentillesses d'esprit" ou "galanteries ingénieuses." Dans les grandes comédies de Molière, le valet apparaît rusé, intéressé, imaginatif et même souvent plus intelligent que le maître : sa fonction est de faire ressortir les manies et les idiosyncraties du maître pour aider la jeunesse (Dorine/Orgon, La Flèche/Harpagon, Toinette/Argan). Quelquefois le valet sert à parodier les actions ou les émotions du chef de famille, donc à en montrer le côté comique (Sosie/Amphitryon). Même si Molière a continué la tradition théâtrale de la *commedia dell'arte*, il semble que son valet possède des traits différents des *zanni* italiens, comme Mollie Gérard Davis le remarque :

> In the popular comedy of Italy, servants tend for the most part to be easily classifiable as either fools or knaves. The fools are bumbling idiots whose generally well-meant thick-headedness serves to irritate and frustrate their masters. Molière is not very often concerned with this category [...] His servants are more likely certainly in the farces, to be sharp-witted and in their own way imaginative. (*Molière : Stage and Study*, 142-3)

Il est incontestable que Molière se soit fortement inspiré de la tradition théâtrale qui s'est développée de la comédie latine à *la commedia dell'arte*. Ses valets appartiennent au même paradigme comique du monde à l'envers : leur fourberie, niaiserie et gourmandise triomphent sur la vieille autorité. Par là, ils se placent du côté de la jeunesse, de l'amour, et la sympathie du public leur est acquise. Néanmoins ils se distinguent par une imagination fertile et possèdent plus d'un tour dans leur sac pour se tirer d'embarras et sortir triomphants de n'importe quelle situation. Leur intelligence et ingéniosité sont leurs principales ressources.

Or le paradigme comique n'est pas suffisant pour expliquer le théâtre de Molière. Cette étude propose une autre filiation : celle de la littérature carnavalisée. De nombreux textes chez Molière sont empreints de la tradition carnavalisée qui prit son origine dans la satire ménippée. En effet, dès le 17e siècle, le valet de comédie détrône, sur la scène française, le fou ou le bouffon en s'appropriant la même

fonction comique et parodique. Le triomphe du valet au théâtre peut s'expliquer par le déclin de la vie carnavalesque, car comme le mentionne Bakhtine dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* :

> A partir du 17e siècle, la vie du carnaval populaire décline ; elle perd son caractère public, ouvert à tous, sa part dans la vie des hommes diminue brutalement, ses formes s'appauvrissent, se rapetissent et se simplifient. [...] commence à se développer une ligne de mascarade qui garda en elle quelques vagues libertés et reflets lointains de la sensibilité carnavalesque. Beaucoup de formes carnavalesques se coupèrent de leur base populaire et quittèrent la place publique pour cette ligne de mascarade en chambre, qui existe encore de nos jours. (153)

Selon Bakhtine, la sensibilité carnavalesque diminua et s'émietta, provoquant par conséquence un changement dans la littérature. Lorsque la société participait directement aux jeux carnavalesques, certains genres de la littérature se trouvaient influencés créativement par ce contact. À partir de la seconde moitié du 17e siècle, avec le déclin du carnaval populaire, "la carnavalisation devient une tradition de genre littéraire."

> Les éléments de carnaval contenus dans cette littérature désormais coupée de sa source directe -le carnaval - changent quelque peu de forme et de signification. Naturellement, le carnaval au sens propre et les autres fêtes de type carnavalesque (corrida par exemple), tout comme la ligne de la mascarade, le comique de baraque foraine et les autres formes de folklore carnavalesque, continuent d'exercer quelque influence directe sur la littérature aujourd'hui encore. Mais cette influence se limite dans la plupart des cas au contenu des oeuvres et ne touche pas à leur base de genre, c'est-à-dire qu'elle est dépourvue de vertu créatrice de genres. (154)

Or une oeuvre originale, méconnue, insolite, qui expose l'influence de la sensibilité carnavalesque et porte la tradition littéraire de la carnavalisation, est l'*Amphitryon* de Molière. Sosie, le valet, s'approprie la fonction subversive du langage du bas qui parodie la culture d'une élite de la cour. Comme le bouffon, le valet ne fait pas partie de la norme : il est la représentation de la subordination/ révolte qui se finira avec Figaro au 18e siècle. Ce conflit valet/ maître indique un changement dans la société et une prise de conscience de la classe populaire.

3.1 Le Valet-bouffon dans *Amphitryon* de Molière

Amphitryon eut beaucoup de succés et fut jouée en 1668 pendant la période de cinq ans où *Tartuffe* fut censuré (1664-1669). C'est une oeuvre baroque en vers irréguliers avec de nombreux jeux de miroirs, travestissements, masques, effets de symétrie et de dédoublement. L'origine de la légende, qui retrace les amours adultères de Jupiter et Alcmène et la naissance mythique d'Hercule, remonte aux deux tragédies grecques d'Euripide et d'Archippus, dont le titre seul d'*Amphitryon* a été conservé. Plaute, le poéte latin, renouvellera et orientera le sujet vers la comédie, en exploitant, comme dans *Les Ménechmes* le thème des jumeaux et des quiproquos. Vraisemblablement, il contrebalance le couple Jupiter/Amphitryon par celui de l'esclave-valet Mercure/Sosie. En 1636, Jean Rotrou en donne une version française avec ses *Sosies*. Trente deux ans plus tard, Molière l'adaptera à sa manière : en prêtant à la légende des moeurs conformes à celles de son siècle, il modernise le sujet. Il invente, aussi, le personnage de Cléanthis, femme de Sosie, pour établir un parallélisme complet entre plusieurs groupes de personnages. Deux mondes sont présentés : d'une part, le monde des dieux avec le dieu tout puissant de l'Olympe, Jupiter, et son messager Mercure ; d'autre part, le monde des mortels représenté par le général de Thèbes, glorieux et autoritaire, Amphitryon, qui vient d'épouser Alcmène. Or Amphitryon a été envoyé au front : après une victoire rapide et impétueuse, il s'empresse de regagner le domicile conjugal pour raviver les délices de sa lune de miel interrompue. Du côté des dieux, Jupiter tombe amoureux de la belle Alcmène et profite de l'absence du mari pour prendre l'apparence du général et se glisser dans le lit conjugal. La pièce commence par un prologue (en dehors des actes), où Mercure, le messager divin, attend assis sur un nuage Dame Nuit pour lui demander sa complicité en allongeant la nuit.

Trois sections analyseront le modèle carnavalesque qui sous-tend la structure d'*Amphitryon* : notamment le motif typiquement baroque du "monde à l'envers" sur lequel s'édifie le texte, avec comme conséquences les "effets de dédoublement"

et le personnage comique, purement théâtral, de Sosie, "le valet-bouffon." Un appendice, en fin de ce chapitre, dressera la liste des quatorze signes caractéristiques de la ménippée, compilés par Bakhtine, avec à l'appui les passages appropriés qui montreront l'appartenance de la pièce de Molière au genre littéraire ménippéen.

3.1.1 Le monde dialogique créé par Jupiter

Jupiter s'éprend follement d'Alcmène. Comme Yvain, Jupiter, vaincu par le désir et l'amour, perd la raison. Dès lors, il décide de descendre sur terre, et de rivaliser avec les hommes. En s'incarnant en mortel, il provoque des perturbations dans le cours naturel des causes et effets, et déstabilise l'ordre et la logique des événements et de leur déroulement normal. Ce monde raisonnable, basé sur le *logos* ou parole de la raison qui caractérise l'homme du 17e siècle, s'inverse en un monde où la folie, le chaos et l'anomalie règnent. La parole de la raison s'inverse en parole de la folie. On reconnaît ici la structure du carnaval : le roi troque sa couronne contre celle dérisoire du fou. Il y a un ravalement burlesque du monde des dieux, qui tiennent des propos familiers et vulgaires : leurs paroles deviennent comiques, alors que celles d'Amphitryon et d'Alcmène apparaissent plus héroïques (même le bouffon Sosie énonce à la fin de la pièce des paroles empreintes de sagesse). Les hommes possèdent plus de bon sens que les dieux de l'Olympe. Le découronnement est un rite du carnaval médiéval. Tous les symboles du pouvoir suprême sont enlevés au roi : on ôte ses vêtements royaux, on retire sa couronne, on se moque de lui. L'anarchie carnavalesque, sens dessus dessous, remplace l'ordre et la pompe officielle.

La pièce commence par un prologue qui se situe dans les cieux olympiens : Mercure, assis sur un nuage, attend la déesse Nuit. Ce point d'observation, avec vue d'en haut sur les événements qui se déroulent en bas sur la terre, est un des éléments inhérents à la satire ménippée, que Bakhtine décrit, sous le nom de "fantastique expérimentateur,"

> ...ce type particulier de fantastique expérimentateur parfaitement étranger à l'épopée et à la tragédie antiques : l'observation faite d'un point de vue inhabituel, par exemple d'en haut, observation qui change brutalement les proportions des événements observés dans la vie. (*Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, 136)

Ce prologue céleste se détache nettement du reste de la pièce, se situant dans le registre du fantastique en dehors du temps et de l'espace de la pièce. La première scène de l'acte I commence avec le monologue du valet Sosie, qui débite à l'avance le discours qu'il tiendra devant Alcmène. Cette scène contient en fait le texte original et le script de ce que la pièce *aurait du être* dans un monde régi par la raison : Sosie, qui est envoyé par son maître Amphitryon porter un message à Alcmène, arrive devant le seuil de la maison, et décide de répéter son rôle. Sur le sol, il trace les limites de la chambre où il doit entrer ; au milieu il pose sa lanterne qui représente Alcmène :

> Pour jouer mon rôle sans peine,
> Je le veux un peu repasser.
> Voici la chambre où j'entre en courrier que l'on mène,
> Et cette lanterne est Alcmène,
> A qui je dois m'adresser.
> "Madame, Amphitryon, mon maître, et votre époux ...(v. 200-5)

Or cette scène ne sera jamais représentée, et Sosie et Amphitryon ne franchiront jamais le seuil de la chambre d'Alcmène, qui leur restera interdite pendant toute la durée de la pièce. Sosie répète un rôle qu'il ne jouera pas dans une pièce qui sera annulée par la venue sur terre du chef des dieux, qui en a décidé autrement. Cette scène prévue deviendra un non-lieu, une non-scène et les discours logiques envisagés vont se dégénérer en discours non-raisonnables, comme le remarque Alcmène devant Jupiter en Amphitryon :

> Amphitryon, en vérité,
> Vous vous moquez, de tenir ce langage,
> Et j'aurais peur qu'on ne vous crût pas sage,
> Si de quelqu'un vous étiez écouté. (v. 608-11)

À quoi, Jupiter/Amphitryon répond : "Ce discours est plus raisonnable,/ Alcmène, que vous ne pensez ;" (v. 612-3). La parole raisonnable, *logos* qui caractérise

l'homme social, s'invertit en parole de la folie. Chaque personnage cherche l'explication de leur étrange aventure, que la raison ne peut expliquer. Amphitryon, devant le discours insensé de Sosie, invoque le rêve, la boisson ou la folie comme justification :

> D'où peut procéder, je te prie,
> Ce galimatias maudit ?
> Est-ce songe ? est-ce ivrognerie ?
> Aliénation d'esprit ?
> Ou méchante plaisanterie ? (v.744-7)

Plus tard, en présence de sa femme, il l'accuse d'avoir perdu la raison :

> Alcmène, au nom de tous les Dieux !
> Ce discours a d'étranges suites :
> Reprenez vos sens un peu mieux,
> Et pensez à ce que vous dites. (v. 943-6)

Le valet Sosie propose de lui donner "six grains d'ellébore" pour la guérir ; l'ellébore était une plante médicinale que l'on donnait aux fous.

Dans le langage de Kristeva, Jupiter a provoqué une dé-mise en scène des personnages terriens et de leur texte. Il transforme un monde monologique, régi par la loi de l'unité, la logique et la définition, en un monde dialogique, où règne la loi du double, les non-dits et l'ambivalence. En se métamorphosant en double d'Amphitryon, le dieu devient copie, répétition, et passe de l'intervalle 1 au double (selon la terminologie kristévienne, le 1 représente Dieu, l'unité monolithe). En acceptant d'être une copie, Jupiter ne peut plus prétendre à l'intégrité absolue et il fera l'expérience gênante, sous le masque de l'époux, de vouloir être reconnu pour ce qu'il est, c'est-à-dire Jupiter, l'amant suprême. En ce moment étrange, Jupiter/Amphitryon voudrait se séparer du masque de l'époux qui lui colle à la peau, mais Alcmène, impassible, le rejette dans son rôle. En prenant le masque d'un mortel, le roi des dieux est contraint d'en accepter la finitude et les désavantages. Il y a contamination entre le monde des dieux et celui des humains : Jupiter déstabilise le cours du temps en demandant que la nuit soit plus longue. Même Sosie s'en étonne :

> Cette nuit en longueur me semble sans pareille.

Il faut, depuis le temps que je suis en chemin,
Ou que mon maître ait pris le soir pour le matin,
Ou que trop tard au lit le blond Phébus sommeille,
Pour avoir trop pris de son vin. (v. 271-5)

On reconnaît ici le thème de l'*alba*, l'aube, le moment où les amants doivent se séparer et voudraient prolonger la nuit d'amour ; ce *topos* était un des thèmes familiers des poèmes d'amour des troubadours du Moyen Age. La différence est qu'ici Jupiter réussit à ajouter quelques heures supplémentaires à la durée de la nuit, ce qui produit une perturbation non seulement dans la marche du temps mais aussi dans le déroulement des évènements quotidiens. En acceptant, en outre, la loi du double, Jupiter transgresse les règles du langage à code monologique pour instituer une pièce à code dialogique : les dialogues se doublent de sous-entendus, de non-dits, de silence ; d'autres voix se mêlent au discours littéral. En imitant Amphitryon, Jupiter détruit l'ordre social, la famille, le langage et l'identité individuelle. Jupiter se trouve alors dans un monde imprévu et changeant, chose génante pour un dieu : son masque carnavalesque restreint son désir.

Quant aux mortels, ils essayent par la raison d'expliquer, en vain, l'instabilité des choses et l'incohérence des événements. La multiplication des couples engendre dans la pièce un effet polyphonique important car elle présente ainsi des points de vue multiples et opposés. La deuxième scène, où Mercure empêche Sosie d'entrer dans la maison à coups de bâton, met en place le nouveau scénario qui annule le script du dialogue original répété par le valet. Les scènes suivantes 3 et 4 de l'acte I, scènes entre Jupiter/Amphitryon et Alcmène, et entre Mercure/Sosie et Cléanthis, peuvent être vues comme une parodie des dialogues du texte original. À la place se substitue une pièce non répétée, imprévue et improvisée : le nouveau texte carnavalesque, ambigu, fou et dialogique, remanié par les dieux, est la parodie du texte monologique prévu par les terriens dôtés d'un surplus de raison. Seulement la mécanique de la pièce folle est vouée au désastre : elle s'enraye et se détraque. À la fin de l'acte III, Jupiter a bien

du mal à ramener l'ordre dans le cycle quotidien de la cité de Thèbes. Le festin final, qui devait convoquer les capitaines thébains autour de la table d'Amphitryon sera annulé : on ne dîne pas chez Amphitryon ce soir là. Dans tout l'acte III, Alcmène est absente ; Amphitryon est présent, mais muet. Sosie, le valet, doit prendre la parole et dire tout haut ce que son maître pense tout bas : "Le seigneur Jupiter sait dorer la pillule" (v. 1913). Ses derniers paroles se révèlent pleins de sagesse en demandant aux amis d'Amphitryon de ne pas complimenter son maître au sujet de la prochaine naissance d'Hercule. Il parodie le grand dieu Jupiter, en reprenant certaines de ses paroles mais en prenant soin de les doubler ironiquement de messages sous-entendus : le "Et chez nous *il* doit naître un fils (v. 1938) fait écho à "Chez toi doit naître un fils" (v. 1916) de Jupiter. Le *il* (que je souligne) est chargé de sous-dialogues comme "on s'en serait bien passé" ou "puisque les dieux sont les maîtres, nous, les hommes, que pouvons-nous faire ?" Ce pronom impersonnel marque l'impuissance des hommes en face des dieux. Comme le fou détenteur de vérité de la Renaissance, Sosie apparaît dôté d'un certain bon sens populaire lorsqu'il recommande à chacun le silence :

> Mais enfin coupons aux discours,
> Et que chacun chez soi doucement se retire.
> Sur telles affaires, toujours
> Le meilleur est de ne rien dire. (v. 1940-43)

Le silence devient signe d'éloquence et de puissance, et ramène l'ordre provisoire dans une atmosphère définitivement tragique et pleine d'amertume. Les dieux ont réintégré leur domicile olympien. Les hommes semblent avoir donné une leçon à Jupiter, qui après cette aventure renonce au masque humain ; Alcmène, selon la légende, serait la dernière des femmes auxquelles il se serait uni. Cependant ce semblant d'ordre ne donne pas une conclusion satisfaisante à la pièce, qui se termine sur le mélange impur de farce bouffonne et d'une morale fine et ingénieuse. Néanmoins cet élément sério-comique, inhérent à la ménippée, est un atout précieux pour souligner la parenté du texte à ce genre littéraire.

3.1.2 Effets baroques de dédoublement

Amphitryon est le modèle par excellence du texte baroque . Sa structure ménippéenne, ses personnages qui s'emboîtent les uns dans les autres, le parallélisme des scènes, les différents couples, et même le double sens du langage produisent de multiples effets de miroitement et de dédoublement, qui donnent une impression d'illusions, de rêve et d'étrangeté. La première scène d'*Amphitryon* est une métaphore du jeu théâtral. En repassant son rôle, Sosie représente l'acteur. Or dans cette pièce, Sosie ne joue pas seulement son rôle, il se dédouble pour jouer aussi celui d'Alcmène, dont il imagine les répliques. En inventant tout un dialogue entre lui-même et son interlocutrice, il souligne ses propos d'appréciations comme : "Bon! Beau début!" "Bien répondu!" "Fort bien! belle conception!" "Ah!", "Peste! où prend mon esprit toutes ces gentillesses?" Sosie est non seulement acteur, mais aussi metteur en scène et critique. On peut aussi le rapprocher de Jupiter, qui est présenté par La Nuit comme un acteur perpétuel qui se cache derrière un masque à chacune de ses aventures amoureuses :

> ...taureau, serpent, cygne ou autre chose [...]
> Et pour entrer dans tout ce qu'il lui plaît
> Il sort tout à fait de lui-même. (v. 88-91)

Jupiter représente la quintessence de l'acteur, en prenant les différents masques de taureau, d'aigle, de cygne et de serpent pour séduire respectivement Europa, Astérie, Léda et Proserpine (*Amphitryon*, 146). La tâche du comédien se résume en effet à "sortir de lui-même," à s'aliéner de son propre corps pour le prêter au personnage dramatique. Or, comble de l'ironie, il s'agit ici de deux dieux, Jupiter et Mercure, qui par définition ne possèdent pas un corps en chair et en os, mais qui prennent, cependant, l'apparence mortelle de leur *dramatis personae*, l'époux Amphitryon et le valet Sosie. En revanche, Amphitryon et Sosie ne peuvent jouer leur rôle assigné dans le monde des mortels. Ils sont "joués" et dés-incarnés par Jupiter

et Mercure : comme le dit Sosie, "Et l'on me dés-sosie enfin/ Comme on vous dés-amphitryonne" (v. 1860-1). Ce jeu du théâtre dans le théâtre, ce va-et-vient continuel entre le divin et l'humain, entre l'acteur et son personnage sont exploités à l'extrême, si bien qu'on ne sait jamais où se situe vraiment la frontière entre l'illusion et la vérité. Irréel et réel sont inextricablement mêlés. Le théâtre est par définition "illusion," seulement ici le sujet de l'intrigue propose une illusion double. Qu'arrive-t-il si le personnage dramatique fictif est double ? Cette dualité va créer un sentiment d'étrangeté dans un espace de flottement compris entre les deux pôles de l'irréel et du réel. Ces dédoublements de personnalité, qui détruisent l'intégrité de l'homme, sont des phénomènes caractéristiques de la ménippée (*Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, 137).

De nombreux effets de symétrie et de parallélisme sont apparents dans la structure même de la pièce. D'abord l'intrigue est construite sur deux axes, qui sont les deux rencontres amoureuses entre Jupiter/Amphitryon et Alcmène. La pièce commence avec la première nuit d'amour en train de se finir, juste avant la pointe de l'aube. Mercure, le messager divin, a pour mission de demander à Dame Nuit un délai avant que le jour ne se lève. Ce signe est une indication de l'insatiabilité amoureuse de Jupiter qui ne veut pas mettre fin à son plaisir. La deuxième rencontre d'amour se passe probablement en fin d'après-midi, lorsque Jupiter voudrait recueillir l'aveu de la bouche d'Alcmène qu'elle préfère "l'amant" à "l'époux." Ces deux axes permettent à Molière de répéter des situations semblables sur deux registres différents : l'un sur un ton familier (*genus humile*) et l'autre sur un ton élevé (*genus grande*). Par exemple, le monologue de Sosie (Acte I, scène 1) fait écho au monologue d'Amphitryon (Acte III, scène 1). La scène 2 de l'acte I (lorsque Mercure/Sosie barre l'entrée de la maison à Sosie) se répète plus tard lorsque le même Mercure travesti empêche Amphitryon d'entrer dans sa propre maison (Acte III, scène 2). Quelquefois, Molière traîte même deux scènes successives avec un glissement de situations ou de rangs sociaux : le

jeune couple Jupiter-Alcmène (Acte I, scène 3) représente l'image des jeunes amants, alors que la scène suivante décrit un couple de deux vieux époux après quinze ans de mariage. Une scène utilise un registre noble, raffiné, élégant, l'autre se situe plus du côté de la farce avec un langage familier, trivial, populaire. L'usage de ce "double registre," que Marivaux emploiera souvent au siècle suivant, permet de multiplier les points de vue et d'accentuer la distinction des deux mondes sociaux. Par exemple, Sosie fait remarquer que le même discours peut être considéré soit comme "sottise" de la part d'un "homme sans éclat", soit comme "paroles exquises" de la part "d'un grand qui parlât" (v. 839-42). Son discours fait d'ailleurs écho aux paroles précédemment prononcées par Mercure dans le prologue :

> Lorsque dans un haut rang on a l'heur de paraître
> Tout ce qu'on fait est toujours bel et bon.
> Et suivant ce qu'on peut être
> Les choses changent de nom. (v. 128-31)

Quelquefois, la similarité des scènes accentue l'importance d'un symbole. Par exemple, l'impossibilité de Sosie et d'Amphitryon d'entrer dans la maison, de franchir le seuil (scènes 2 de l'acte I et III), transforme le "dedans" en chambre close, en lieu interdit. La chambre devient symbole de la chambre ardente, chambre des amants, de la fécondation, alors qu'à l'extérieur le seuil est un espace ouvert, un lieu de rencontre public où le maître et chef de famille, Amphitryon, est dé-possédé, châtré de sa force virile. Déjà avec Sosie, Alcmène avait été représentée par la lanterne, source de chaleur et de vie.

En outre la pluralité des tons burlesques et nobles, de styles qui oscillent entre la farce et coups de bâton, et la préciosité et paroles galantes, qualifie la pièce de Molière de texte ménippéen. Pour le côté farce, on peut invoquer les bastonnades que Mercure inflige à Sosie, les querelles entre Sosie et sa mégère acariâtre, le langage obscène utilisé comme "Double fils de putain" (v. 1794), et le plus évident, le triangle farcesque du mari cocu, de la femme et de l'amant.

En contrepoint aux situations farcesques et burlesques se détachent les parodies de la préciosité et du romanesque. Dès le prologue, cette situation est exploitée avec la rencontre d'un Mercure burlesque et d'une déesse La Nuit qui se comporte en précieuse courtisane. Alors que Mercure fait un ravalement burlesque de son propre mythe : il se compare à un messager de village, contraint par les poètes à se déplacer à pied, et reproche à La Nuit d'avoir "une chaise roulante" et de se faire traîner partout "en dame nonchalante" (v. 20-1) ; la déesse de la nuit, Diane, apparaît comme une femme de salon pudibonde, qui aime qu'on respecte le *decorum*, le paraître et les bienséances sociales. En particulier elle reproche à Jupiter de manquer de dignité en se déguisant continuellement pour satisfaire son désir sexuel : Molière lui donne la voix d'une prude qui aime faire la morale, alors qu'elle n'hésite pas, en favorisant l'ombre de la nuit, à être complice d'actes moralement interdits. Il y a un écart entre ce qu'elle dit et ce qu'elle fait, entre le paraître et l'être. Mais surtout Jupiter, en se dédoublant en époux et en amant, démontre la conception précieuse sur la différence entre "le mari et l'amant", dont on aimait s'entretenir dans les salons du 17e siècle.

Le célèbre roman de Mme de Lafayette, postérieur de dix ans seulement à la comédie de Molière, établit la même distinction. Le prince de Clèves partage le même sort que Jupiter à n'être aimé qu'en époux. On peut aussi citer un des premiers romans, *Tristan et Iseut*, où l'auteur Thomas disserte longuement sur "qui des quatre personnages" souffre le plus : le roi Marc qui peut joui r du corps d'Iseut, mais pas de ses sentiments, Iseut qui désire Tristan mais ne peut l'avoir, Iseut aux Blanches Mains qui souffre d'une absence de plaisir, ou Tristan qui souffre de l'inassouvissement de son désir pour Iseut ? (Thomas 387). Ce thème courtois est devenu un théme classique du roman ; ici il est exploité par Molière qui le fait constamment glisser du comique au sérieux. Il faut noter cependant que dans la farce Jupiter a le rôle positif de l'amant, mais dans cette parodie romanesque, il est contraint de prendre le rôle négatif de l'époux. Alcmène lui refusera le titre d'amant, car pour elle, l'époux et l'amant sont

inséparables. Une autre scène parodique et romanesque est celle où Jupiter menace de se transpercer par son épée, s'il n'est pas aimé (Acte II, scène 6) : on pense alors à Rodrigue et Chimène dans le *Cid* de Corneille.

Les thèmes de l'extérieur-intérieur, apparence-contenu se retrouvent aussi dans le langage. L'ironie et la parodie peuvent être considérées comme des procédés qui favorisent les effets de dédoublement. L'ironie combine deux sens qui se superposent : un sens littéral et l'autre sens implicite, sous-entendu qui est bien souvent le contraire du premier. Le signifiant apparent doit être inversé par celui qui reçoit le message, sinon l'ironie serait perdue. Quelquefois deux personnages ne donnent pas le même sens à un message : par exemple, le "Quoi? de retour, si tôt?" (v. 858) n'est pas interprété de la même façon par Amphitryon et par Alcmène. Beaucoup de situations se présentent dans *Amphitryon* sur ce modèle. Quant à la parodie, c'est selon Bakhtine "créer un double découronnant," présentant le même monde que le carnaval mais à l'envers (*Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, 149). La parodie présente l'aspect comique, le "contre-chant" (*para-ôde*) de ce qui est parodié.

L'originalité d'*Amphitryon* réside dans l'emploi de vers irréguliers appelés "vers libres." Par cette versification inhabituelle, Molière réfute le vers régulier académique comme "l'alexandrin," qui est considéré comme le vers héroïque de la tragédie par excellence. Cette forme variante et contestataire donne à la comédie un aspect léger, changeant et instable qui convient parfaitement au monde chaotique que Jupiter a créé. Dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* Baktine souligne comment, dans la ménippée, l'auteur peut utiliser la versification comme "outil de volonté parodique" (138). La satire, l'ironie et la parodie sont des éléments inhérents au genre ménippéen et, d'une façon générale, à tous les genres marqués par une influence du carnaval.

Finalement, la binarité de la pièce est constamment accentuée par l'alternance du comique et du tragique. Comme le remarque Scherer dans "Dualités d'*Amphitryon* :

> La dualité du comique et du tragique anime en profondeur *Amphitryon*, à la fois parce qu'elle est inhérente au mythe et parce qu'elle rencontre un élément essentiel de la sensibilité et de l'imagination de Molière lui-même. L'aspect comique, de beaucoup le plus important, est fourni d'abord par Sosie, ajouté au mythe primitif (par Plaute) pour en être à la fois la victime plaisante et le commentateur narquois. [...] (Quant au héros Amphitryon), son désarroi, sa colère, la profondeur de son ressentiment devant une situation atroce qui s'impose à lui et qu'il ne comprend même pas, sont vécues par lui, de l'intérieur, avec une authenticité égale à celle de la tragédie ; mais pour le spectateur, ses sentiments sont comiques. Ici, le comique est donc l'envers du tragique. (192)

Scherer voit principalement la pièce de Molière comme une comédie. Pourtant, s'il est vrai que le personnage de Sosie et de Mercure fournit la matière comique au texte, celui d'Amphitryon, en revanche, produit quelquefois des accents fortement tragiques. Son monologue, à l'acte III, scène 3, révèle de la souffrance et éveille, certes, de la pitié chez le spectateur. La scène suivante avec l'arrivée de Sosie, Naucratès et Polidas oscille entre les deux genres : le dialogue avec Sosie est comique, alors que les paroles d'Amphitryon, qui commence à entrevoir la vérité, sont définitivement tragiques. La fin ouverte de la pièce est un mélange d'amertume et de résignation devant les dieux qui écrasent l'être humain comme dans les tragédies grecques. Le silence est la seule solution pour les mortels.

3.1.3 Mercure et Sosie, les deux *Zanni*

Dans *Anatomy of Criticism*, Northrop Frye souligne les trois types de personnages comiques, définis dans le *Tractatus* : l'*alazon* ou l'imposteur à double visage, l'*eiron* ou l'ironiste et le *bomolochos* ou le bouffon. Aristote dans *L'Ethique* ajoute un quatrième type à la liste, l'*agroikos* ou le simple d'esprit. Le *bomolochos* et l'*eiron* gagnent toujours la sympathie du public car ils jouent des tours à leur victime, l'*agroikos* et l'*alazon* respectivement. Selon Frye la paire *eiron*/ *alazon* forme la base de l'action comique. Quant aux bouffons, leur fonction consiste à accroître l'ambiance comique plutôt que de contribuer à l'intrigue : le *bomolochos* comme meneur de jeu

ou cadre de la narration, et l'*agroikos* comme le rustre qui reçoit les coups et les bastonnades (172). Cette opposition de la tête et du corps se reflète d'ailleurs toujours dans le cirque moderne : le clown blanc au chapeau pointu et pailletté en contrôle de la situation, et le clown Auguste au nez rouge, aux vêtements mal taillés et aux chaussures trop grandes, qui subit les coups. Le type de l'*eiron* est, certes, celui qui est le plus connu dans le répertoire théâtral : il porte d'abord le nom de *dolosus servus*, l'esclave rusé de la comédie latine, pour devenir un *Zanni* dans la *commedia dell'arte* et le *grazioso* dans le théâtre espagnol. On le retrouve dans le rôle du valet comploteur dans les comédies françaises de la Renaissance et du 17e siècle (173). L'*eiron*, par ses fourberies et son ingéniosité, aide le héros jeune à triompher de la société normative, et se trouve ainsi, par ses complots et ses machinations secrètes, en charge de l'ambiance comique de la pièce. Scapin de Molière ou Figaro de Beaumarchais sont les personnages les plus célèbres qui représentent ce type intrigant, spirituel et habile. Dans *Amphitryon*, Mercure et Sosie, sont l'exemple parfait de la représentation de l'*eiron*, renouvelée ici sous le nom italien de *Zanni*.

Déjà dans la tradition mythologique, Hermès/Mercure préfigure le schème comique de la victoire du petit sur le grand, du faible sur le plus puissant. Dès sa naissance, Hermès, berne son frère Apollon, dieu de la lumière et des Arts, en lui volant son troupeau. Pour couvrir les traces de son larcin, le dieu larron fait marcher le troupeau à reculons.

Selon Balavoine dans *L'Emblématisation de Mercure à la Renaissance* :

> Mercure de la Renaissance a une triple origine antique, l'Egypte, la Grèce et Rome, Toth, Hermès et Mercure, chacun polarisant l'une des fonctions majeures cumulées ensuite par les avatars syncrétiques de ces divinités : l'invention des lettres et des arts, l'éloquence et le profit. (56)

Par ses antécédents généalogiques, Mercure devient donc dieu protecteur des marchands et des voleurs (du latin *merx*- marchandise), dieu de l'eloquence et des poètes et messager des dieux. Cette fonction de messager des dieux de l'Olympe

fut aussi interprétée dans le langage galant au sens "d'entremetteur ou messager d'amour." D'ailleurs, au 17e siècle, un des premiers périodiques français, a pour titre *Le Mercure galant* (*Robert*, 1227). Dans *Amphitryon*, ce dieu se fait remarquer par ses dons de dieu voleur, entremetteur et linguiste. Il vole l'identité de Sosie, favorise les amours de son maître Jupiter et tient des propos moqueurs et burlesques sur les autres dieux et sur lui-même. Par un persiflage constant, il ravale son propre mythe : il devient un spectateur ironique et parfaitement lucide de ses propres actions. Par exemple, il se moque de sa situation lorsqu'il se dit las d'être "un messager de village" car il est contraint de marcher à pied (v. 31-2). Ensuite il rabaisse les dieux, et en particulier la déesse La Nuit, qu'il traîte de dame de cour nonchalante car elle se fait traîner en "chaise roulante" (v. 20). Par ce langage burlesque, Mercure se dégrade lui- même au niveau d'un petit dieu marginal, subalterne. Son métier d'entremetteur, de messager lui confère un titre dépréciateur. Mercure semble avoir été détrôné au 17e siècle au profit des dieux "soleil" de la raison, Apollon et Prométhée. Molière le représente plus comme un type comique que comme un dieu de la mythologie. Ce valet de l'Olympe est déclassé, renié définitivement par le rationalisme classique et par la vision cartésienne du monde.

Cependant cette idée de Mercure qui se plaint d'être le petit dieu à tout faire de son maître Jupiter se trouve à l'origine dans l'oeuvre satirique de Lucien de Samosate (2e siècle AD). Avant Molière, Bonaventure des Périers avec son *Cymbalum mundi* (1537) empruntera le même scénario : Mercure est le petit valet de l'Olympe, qui se plaint des missions assignées par son maître Jupiter et qui se moque sans cesse des autres dieux. Des Périers lui fait aussi tenir le rôle bouffon de plaisantin-farceur (en anglais *trickster*). Or Bakhtine montre que Lucien de Samosate s'est inspiré précisément des satires de Ménippe pour créer son propre mélange littéraire de dialogues à la Platon et de fantaisie comique carnavalesque :

> Ce sont les satires ménippées de Lucien, bien parvenues jusqu'à nous, qui nous donne l'idée la plus complète du genre (mais non de toutes les variétés de ce genre). (*Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, 132)

En se métamorphosant en mortel, Mercure devient valet de comédie. Cependant même s'il s'identifie à Sosie en lui volant son identité, Mercure restera celui qui contrôle la situation. Il est le plus fort des deux, qui comme le constate Sosie, est "le moi du logis qui frappe comme quatre" (v. 798), le moi qui "a le bras fort" (v. 803), "ce moi vaillant" (v. 816). Quant à Sosie il est le "moi poltron," (v. 817) ou celui qui subit. Néanmoins Sosie rêve d'un autre moi qui serait plus courageux et plus beau. Si bien que dans son fantasme, il se flatte et aime s'imaginer comme cet "autre" qui : "des pieds à la tête, (il) est comme moi fait/ Beau, l'air noble, bien pris, les manières charmantes" (v. 783-84). Sosie, en dépeignant son double, s'embellit lui-même et fait d'une illusion une double illusion. Molière ne peut s'empêcher de faire connaître la vérité sur la nature humaine en produisant un dialogue constant entre "être" et ce qu'on "voudrait être." On remarque aussi que les deux messagers, divin (Mercure) et humain (Sosie), profèrent la même lassitude et servitude envers leur maître respectif. Dans le prologue, Mercure se dit las d'être "un messager de village" (v.7, v. 32) ; à la première scène du premier acte, Sosie se plaint de son maître Amphitryon qui lui a donné un message à porter en pleine nuit à Alcmène. Les deux valets sont assez hardis dans leurs propos sur leur maître, cependant semblent être résignés à leur servitude. S'ils se rebiffent, c'est surtout pour mettre l'accent sur leur condition sociale de subalterne.

Les valets de Molière ne représentent pas la relation sociale et historique entre maîtres et valets au 17e siècle. Le valet est principalement un type théâtral, qui n'est pas le reflet du valet dans le monde quotidien. Au théâtre, il est la parodie du maître : Sganarelle fait l'écho des sentiments de son maître, Dom Juan, sur un échelon social plus bas, de même que Sosie, face à Cléanthis, fonctionne comme la parodie de son maître Amphitryon face à Alcmène. Molière, toutefois, introduit une nouveauté

dans sa comédie, le valet-femme ou servante. En effet, dans *Tartuffe* et *Le Malade imaginaire*, le valet s'appelle Dorine et Toinette respectivement. La servante, comme le valet, possède imagination et bon sens : elle peut lire son maître comme un livre ouvert alors que le maître est aveugle. Dorine a observé les tactiques et les manoeuvres de Tartuffe à l'intérieur de la maison d'Orgon : elle sent l'hypocrisie de Tartuffe, "Lui qui connaît sa dupe et qui veut en joui r" (Acte I, scène 2), elle sait par intuition que Tartuffe n'est pas indifférent aux charmes d'Elmire, "Je crois que de Madame, il est, ma foi, jaloux" (Acte I, scène 1). Toinette dans *Le Malade*, sait qu'Argan est hypochondriaque et se fait arnaquer par les docteurs (Acte I, scène 2). La servante ou le valet a donc une fonction d'observateur omniscient, qui enregistre les mouvements, les manies, les allées et venues de toute la maisonnée. Seulement, la servante possède la parole plus impertinente et effrontée que sa contrepartie masculine, et ne reçoit pas de coups. Dans *Tartuffe*, Orgon reproche à Dorine qu'elle prend des libertés qu'il n'apprécie guère, "Ses discours insolents m'ont mis l'espoir en feu,/ Et je vais prendre l'air pour me rasseoir un peu" (Acte II, scène 2).

Alors que dans *Amphitryon*, le maître possède le droit de battre son valet, comme en témoignent les paroles d'Amphitryon :

> Viens là, bourreau, viens là. Sais-tu, maître fripon,
> Qu'à te faire assommer ton discours peut suffire ?
> Et que pour te traîter comme je le désire,
> Mon courroux n'attend qu'un bâton ? (v. 689-92)

A quoi Sosie se plaint qu'il ne peut pas parler librement :

> Si vous le prenez sur ce ton,
> Monsieur, je n'ai plus rien à dire
> Et vous aurez toujours raison. [...]
> Non ; je suis le valet, et vous êtes le maître. (v. 693-5)

Sosie fait semblant d'accepter sa servitude et son rôle de victime, mais en faisant savoir à son maître qu'il ne peut dire ce qu'il pense. Plus tard, Mercure, déguisé en Sosie, osera dire au maître ce que Sosie pense tout bas. Mercure/Sosie formule la revanche du petit sur le grand en renversant les rôles :

Hé bien! qu'est-ce? M'as-tu tout parcouru par ordre?
M'as-tu de tes gros yeux assez considéré?
Comme il les écarquille, et paraît effaré!
Si des regards on pouvait mordre,
Il m'aurait déjà déchiré. (v. 1522-6)

Mercure insulte Amphitryon en le traitant d'ivrogne. À la fin, le dieu succombe à la malice et ne peut s'empêcher de lui révéler que Jupiter/Amphitryon est à l'intérieur de la maison avec sa femme "à joui r des douceurs d'un aimable entretien," qu' "après le démêlé d'un amoureux caprice,/ Ils goûtent le plaisir de s'être rajustés." (v. 1554-6). Cette scène est cruelle, car à ce moment Amphitryon comprend la gravité de la situation et souffre de son infortune et déshonneur. Le dieu apparaît cynique et insensible à la souffrance d'autrui. Dans ce sens, Sosie à la fin de la pièce, est réhabilité dans toute sa grandeur humaine, lorsqu'il conseille à chacun de respecter la douleur de son maître en coupant court aux discours. En éprouvant de la pitié, Sosie, un simple mortel, se distingue des dieux qui sont sans considération pour les autres. Même si au début le serviteur se plaignait de sa servitude :

Sosie, à quelle servitude
Tes jours sont-ils assujettis!
Notre sort est beaucoup plus rude
Chez les grands que chez les petits. (v. 166-9)

Cette diatribe, que l'on croit adressée à Amphitryon absent, est doublée d'une critique violente contre l'abus de l'autorité des "grands." Dans cette dénonciation, il y a la subordination du valet envers son maître, et en même temps la voix du poète qui se plaint de la censure issue par les autorités royales. Dans la sphère érotique, les petits subissent toujours la domination des grands qui ne se préoccupent pas d'autrui et prennent leur plaisir où bon leur semble. Alcmène a été utilisée, à son insu, d'abord comme un instrument de plaisir, puis comme une couveuse. Quant à Amphitryon, il a été dépossédé de ce qu'il a de plus cher, en l'occurrence, sa jeune femme et son honneur. Car même lorsque l'ordre revient, le fils que porte Alcmène sera toujours, pour Amphitryon, le résultat concret de son honneur bafoué. Par là,

Molière, fait entendre une critique, à peine voilée, du libertinage de moeurs de la noblesse française.

3.1.4 Le Délire de Sosie comme parodie du *cogito*

L'oeuvre *Amphitryon* est structurée comme un palais de glaces, où réalité et illusion, illusion et théâtre se reflètent les uns des autres. Or le théâtre est la représentation concrète d'une illusion. Dès le commencement de la piéce, Sosie joue le rôle de l'acteur qui repasse ses lignes pour la répétition. Jupiter, qui est le plus grand acteur qui soit, symbolise la quintessence de la profession dramatique, où l'illusion et le réel sont inextricablement mêlés. Seuls Amphitryon et sa femme refusent d'entrer dans le jeu du théâtre. Le général thébain gardera jusqu'à la fin sa rationalité inébranlable : devant le délire de Sosie (Acte II, scène 1), il cherchera la cause de la déraison de son valet ; boisson ou rêve expliquerait la folie du serviteur. Amphitryon utilise la raison pour démêler les circonstances de sa situation et rejette la solution de la magie et des sortilèges qui sont pratiqués en Thessalie :

> Des charmes de la Thessalie,
> On vante de tout temps les merveilleux effets ;
> Mais les contes fameux qui partout en sont faits
> Dans mon esprit toujours ont passé pour folie ; (v. 1476-9)

Amphitryon, en cherchant la vérité, mimique le parcours que Descartes expose en 1641 dans ses *Méditations métaphysiques*. Il faut se méfier des sens trompeurs, de l'imagination et des rêves qui ont le pouvoir de produire des extravagances sensorielles et qui induisent en erreur ; par la même logique, les forces surnaturelles et magiques, qui ne peuvent s'expliquer par la raison, prennent alors le nom de déraison ou folie. Amphitryon en vient même à souhaiter que sa femme fût folle, car la déraison d'Alcmène donnerait ainsi l'explication rationnelle de "ses sens troublés", "Ah ! fasse le Ciel équitable/ Que ce penser soit véritable/ Et que pour mon bonheur elle ait perdu l'esprit !" (v. 1486-89).

Molière développe sur le mode comique la théorie métaphysique idéaliste de Descartes. On peut comparer Jupiter au *malus genius* ("malin génie") qui pourrait gouverner le monde et induire chaque être humain en erreur. Amphitryon, cependant, n'est pas gouverné entièrement par la raison (la griffe de Molière qui veut montrer la vulnérabilité de l'idéaliste dans le monde "réel") : la vérité pour lui est celle du plus fort. En tant que général et maître il aime imposer son opinion ; Sosie le lui rappelle sans cesse que "la raison du plus fort est toujours la meilleure" (v. 711-12) en s'inclinant toujours en victime devant le maître. Chez Amphitryon la force et la violence commandent la raison ; le militaire ne connaît qu'une solution pour remédier à la situation, faire tuer l'imposteur :

> Allons, courrons, avant que d'avec eux il sorte,
> Assembler des amis qui suivent mon courroux,
> Et chez moi venons à main forte,
> Pour le percer de mille coups. (v. 1732-5)

La vérité est celle du plus fort, donc une convention sociale et non rationnelle pour le général thébain ; Alcmène suivra le même modèle social et refuse d'être induite en erreur en faisant le partage entre l'époux et l'amant. L'époux, en tant que chef de famille, doit rester l'unité indivisible qu'on ne peut mettre en doute ; par ce choix, elle représente le symbole de l'épouse modèle, intransigeante et vertueuse.

En face de ces deux personnages qui créent le pathétique de la pièce, il fallait l'antidote, c'est-à-dire un bouffon qui amène avec lui l'ambivalence de l'illusion et le comique du désordre. Sosie représente ce courant carnavalesque. En plus de parodier la figure du général thébain, la figure qui détient l'autorité, Sosie, par son discours, parodie le *cogito* cartésien. Son délire, en devenant parole de la folie, constitue la matière comique de toute la pièce. Le dilemme de Sosie est d'avoir été dépossédé de son nom : il faut noter qu'au 17e siècle le nom est une notion importante. Molière, dans sa préface d'*Amphitryon*, dédie sa pièce au Prince de Condé, qui soutenait ouvertement *Tartuffe* malgré l'interdiction de sa représentation. "Le nom du grand

Condé, dit-il, est un nom trop glorieux pour le traiter comme on fait de tous les autres noms. Il ne faut l'appliquer, ce nom illustre, qu'à des emplois qui soient dignes de lui" (13). Le nom implique donc la naissance, l'identité, la gloire et la reconnaissance. Or pour Sosie, qui ne peut prétendre au titre de sa naissance, le vol du nom n'est pas catastrophique, car si son nom est approprié par quelqu'un d'autre, "encor faut-il bien que je sois quelque chose ?" (v. 512), ajoute-t-il.

Cette boutade exquise, lancée par Sosie, fait rire. Cependant elle résume sur le mode parodique la base du rationalisme cartésien, le *cogito, ergo sum*, et en même temps en montre les contradictions et absurdités. En effet, Descartes arrive à la conclusion que, même quand il doute, il reste toujours le "je" qui doute, qui pense. La vérité première est dans l'être, intérieure et subjective. Le *cogito* est l'acte même par lequel l'être humain prend conscience de son existence et devient un sujet. Le "je" sujet est un sujet transcendant parce qu'il représente l'unité et la source de tous les actes de la conscience.

Or avec Sosie le sujet n'est pas "je," mais devient sur un ton parodique "moi." Lorsque Mercure demande "qui va là ?", il répond avec son bon sens populaire : "Moi" (v. 309-10). L'identité de Sosie est définie par le maître et la maison : "j'ai bon maître, et voilà notre maison" (v. 308). Par cette définition de "moi," Sosie marque l'importance du corps et de sa matérialité : le corps devient la marque de naissance de sa pauvre condition. Les coups portés sur lui par Mercure/Sosie le divise en deux, un "moi" sujet qui donne les coups et un "moi" objet qui les reçoit :

> Tes coups n'ont point en moi fait de métamorphose ;
> Et tout le changement que je trouve à la chose,
> C'est d'être Sosie battu. (v. 380-2)

Le valet appréhende son existence par la douleur des coups sur son corps et non par l'idée *claire et distincte* de la pensée. Sosie entre alors dans le jeu du théâtre, et commence à ne plus distinguer le réel de l'illusion. Il doit accepter contre sa raison qu'il existe deux "moi" :

Sosie, un moi, de vos ordres jaloux.
Que vous avez du port envoyé vers Alcmène,
Et qui de nos secrets a connaissance pleine,
Comme le moi qui parle à vous. [...]
Non, Monsieur, c'est la vérité pure.
Ce moi plus tôt que moi s'est au logis trouvé;
Et j'étais venu, je vous jure,
Avant que je fusse arrivé. [...]
Je vous dit que, croyant n'être qu'un seul Sosie,
Je me suis trouvé deux chez nous.
Et que de ces deux moi, piqués de jalousie,
L'un est à la maison, et l'autre est avec vous;
Que le moi que voici, chargé de lassitude,
A trouvé l'autre moi frais, gaillard et dispos,
Et n'ayant d'autre inquiétude
Que de battre, et casser des os. (v. 736-60)

Dès lors, Sosie se laisse prendre au jeu. Entre ces deux "moi," il admet candidement préférer celui qui est robuste, brave et vaillant :

J'ai vu que c'était moi, sans aucun stratagème;
Des pieds jusqu'à la tête, il était comme moi fait,
Beau, l'air noble, bien pris, les manières charmantes;
Enfin deux gouttes de lait
Ne sont pas plus ressemblantes, [...] (v. 782-6)

Puis le discours de Sosie s'accélère pour devenir pur délire :

Moi, vous dis-je, ce moi plus robuste que moi,
Ce moi qui s'est de force emparé de la porte,
Ce moi qui m'a fait filer doux,
Ce moi qui le seul moi veut être,
Ce moi de moi-même jaloux,
Ce moi vaillant, dont le courroux
Au moi poltron s'est fait connaître,
Enfin ce moi qui suis chez nous,
Ce moi qui s'est montré mon maître,
Ce moi qui m'a roué de coups. (v. 811-20)

Le mot "moi" domine et est répété dans un premier moment quatorze fois. À la fin, "moi" est accentué en anaphore dans chaque vers successif : cet arrangement produit l'effet comique d'une multiplication et prolifération de "moi" que Sosie n'est plus en mesure de contrôler. La parole de la folie se reproduit elle-même. Cette anaphore peut se lire comme une allusion métatextuelle, dont elle en est l'illustration.

Ce délire extrêmement comique, qui est un morceau de bravoure de la part de Molière, met en déroute tout le *cogito* cartésien. Le "je" n'est plus unité mais multiplication. Même si le "je" sujet devient la propriété de Mercure (le "je" transcendant de Descartes), il reste toujours le "moi" comme preuve existentielle de la conscience. Molière, malicieusement, fait la critique de la théorie cartésienne préférant la position matérialiste de son ami Gassendi. En effet, Gassendi, disciple de Hobbes, a montré l'insuffisance du *cogito* idéaliste de Descartes : le cartésianisme est trop idéaliste et abstrait ne tenant pas compte de la matière, qu'on ne peut nier comme ayant une existence particulière. Le "je," sujet transcendant et complétement désincarné, refuse de se baser sur l'expérience et la mémoire des sens pour affirmer son existence. Une expérience que Sosie pourtant appréhende :

> Pourtant, quand je me tâte et que je me rappelle
> Il me semble que je suis moi. (v. 488-9)

Par son aspect multiple, Sosie devient associé à Protée et à la nature changeante et inconstante du fou. En outre la fin ouverte de la pièce, le banquet râté, l'avenir qui laisse un goût d'amertume, tous ces éléments rappellent la situation de la taverne d' Arras dans le *Jeu de la feuillée*, où les derniers mots sont dans la bouche du dervé, le fou. Le discours de Sosie devient délire de la folie. Sa situation matérielle l'obsède : entrer dans la maison pour être protégé et surtout pour accéder à la table et à la nourriture. Les besoins de Sosie restent primitifs : la hantise de dormir en plein air et de ne pas manger à sa faim demeure sa seule préoccupation. Sosie partage les mêmes paramètres que le fou/ bouffon médiéval. Par son aspect protéïforme (scène de "l'acteur"), sa multiplication de "moi," sa gourmandise, son instinct primitif, sa peur des coups de bâton, son effronterie, sa niaiserie et sa qualité de diseur de vérité, Sosie est un héritier du bouffon.

Néanmoins, du bouffon médiéval au valet-bouffon du 17e siècle, on constate un changement. Au 13e siècle, le dervé fait partie de l'enceinte de la Cité et de la nouvelle société urbaine ; Molière fait entrer le type comique dans l'enceinte de la maison et de

la famille. Chez Adam de la Halle, le fou était présenté dans son individualité, avec une certaine densité personnelle : marqué par le monde souterrain des pulsions et de l'instinct, par le monde de Satan, il restait un personnage marginal mais néanmoins comique. Car il était joué par la folie sans que personne, même pas le père, ne puisse le contrôler. Pour la première fois un auteur dramatique utilise le personnage du bouffon comme licence poétique et satirique pour communiquer, derrière le masque du fou, son message. Le dervé devient aussi, malgré lui, l'envers de son image : dans la comédie où chacun trompe les autres, il est celui qui trompe le trompeur, image et fonction que l'on retrouvera avec le niais et simple Agnelet dans *La farce de Maître Pathelin* au 15e siècle. Avec la sottie, le sot perd son individualité pour occuper le centre du théâtre : le fou n'est plus simplement dans les marges, il envahit toutes les couches de la société. La folie au 16e siècle devient une critique sociale et morale. Qui dit moralité implique obligatoirement le partage entre le bien et le mal, la vertu et le vice, la sagesse et la folie. Apparaissent alors dans la sottie les sots vertueux qui jugent et les sots vicieux qui sont jugés. Les sots vertueux ou morosophes président au plus haut échelon de la folie humaine, celui qui donne accès à la sagesse. Les autres représentent la folie humaine en général, c'est-à-dire qui contribuent au désordre du monde. La sottie est au diapason de son temps; Erasme a repris le vieux thème chrétien que tout l'ordre humain n'est que folie par rapport à la sagesse infinie de Dieu. Gringore, en tant que poète du roi Louis XII, ridiculisera la nature trop humaine et intéressée du pape Jules II, qui s'occupe du pouvoir temporel et politique réservé au roi. Le pape devrait se limiter au pouvoir spirituel.

Est-il permis de voir le bouffon comme le promulgueur de la laïcité ou libre pensée ? Si le bouffon médiéval se bat contre l'autorité religieuse, on constate dans *Amphitryon* au 17e siècle, que la transgression n'est plus de nature religieuse mais politique. En effet, l'appel au silence proclamé par Sosie, à la fin de la pièce, est chargé d'implications satiriques contre contre le pouvoir politique absolu dans la sphère

érotique : le mieux est de ne rien dire en vue de respecter la souffrance d'Amphitryon. Derrière les paroles de Sosie, l'auteur plaint la société du grand siècle d'avoir à subir les abus d'une autorité absolue. Jupiter n'apparaît pas comme un personnage sympathique : il s'est servi d'Alcmène et l'a abusée, et a ridiculisé Amphitryon. Pour la première fois, le mari cocu n'est pas un sujet comique : le spectateur éprouve de la pitié. Ou est-ce la voix de Molière, le mari de la jeune Armande, qui se regarde dans le miroir du général thébain ?

Le plus souvent le bouffon permet par le rire de faire voir le monde sous une perspective différente, au-delà des réalités installées que l'on considère souvent comme vérités. Le rire, que le bouffon libère, permet une attitude critique chez le spectateur. Sosie prend la relève du dervé et du sot, et incarne le type du bouffon qui ose questionner l'autorité. Or au 17e siècle, avec Descartes, la folie n'est plus liée à la religion et à la morale, mais s'oppose au courant rationaliste qui définit le grand siècle. La folie prend alors le nom de déraison. La déraison devient le négatif de la raison. Dans la première méditation, Descartes remarque que le fou ne doute jamais quand il s'imagine être autre qu'il n'est : la conscience du fou est une conscience bloquée dans l'immédiateté de ses illusions. Pour Descartes, l'évidence du *cogito* est une évidence intuitive, une intuition instantanée, une expérience d'un spiritualisme complétement abstrait et désincarné. Sosie représentera la parodie du *cogito* cartésien. Sa poltronerie et son petit esprit plein de croyances et de superstitions populaires le forcent à adhèrer à ses illusions. En présence d'un autre soi-même, il se convainc qu'il existe en "Sosie battu," un "moi" objet dont il ne peut nier l'existence. Le délire, qui s'ensuit, est une dévalorisation du *cogito* cartésien. Plus tard, en plein 20e siècle, Sartre, avec *La Nausée*, fera tenir à Roquentin le même rôle comique et parodique de ravaleur du mythe cartésien.

Désormais, au 17e siècle, la vieille opposition entre le sacré et le profane a été détrônée au profit de la suprématie de la raison sur la déraison. La folie sacrée ou profane a troqué son nom pour celui de "déraison."

3.2 Diderot et *Le Neveu de Rameau*

Le Neveu de Rameau (abrégé pour cette étude en *Neveu*) est une oeuvre complexe, dense, moderne et à une première lecture désarmante. Sa composition comprend trois parties qui s'emboîtent l'une dans l'autre : d'abord une narration ou *diégésis*, où un narrateur raconte un récit, ensuite à l'intérieur de la *diégésis* se trouve une représentation ou *mimésis*, qui présente un dialogue entre deux protagonistes MOI et LUI, et à l'intérieur de ce dialogue MOI qui se transforme en spectateur qui regarde les pantomimes jouées par l'acteur LUI et commentées par la voix narrative. Cette structure dialogique met donc en jeu les différentes voix qui s'opposent, résistent, enregistrent et créent la liberté de douter en contestant toujours la pensée de l'autre. La parole du narrateur dans les paragraphes narrés contraste donc avec le style direct du dialogue des interlocuteurs, et s'oppose au langage corporel de la pantomime, qui n'utilise pas les mots mais la gestuelle du corps pour s'exprimer. D'où la difficulté de classer cette oeuvre. Appartient-elle au roman, au théâtre, au dialogue philosophique, ou au genre épistolaire ? On pourrait rapprocher le texte d'une conversation relatée dans une très longue lettre à Sophie Volland. Cependant l'importance des dialogues, qui peut faire du narrateur-observateur un acteur *et* spectateur, a fait, au 20e siècle, accéder le *Neveu* au répertoire théâtral.

De son vivant, Diderot a renoncé à publier cet ouvrage en laissant à la postérité le soin de décider de son sort. La première édition, que l'on doit à Goethe, paraît en 1805 en allemand, alors que le *Neveu* a probablement été écrit vers 1761. Les nombreuses interprétations, depuis Goethe qui comparait la composition de l'oeuvre à une partition musicale, Hegel ou Marx qui montraient le neveu comme un prototype de la déchéance humaine, résultat d'une société corrompue, ou les critiques modernes

qui ont relié le *Neveu* à la tradition du dialogue philosophique, ont toutes contribué à montrer l'ambiguïté et la difficulté herméneutique de l'oeuvre.

Diderot semble pourtant donner une indication à la postérité de comment lire son texte. Car en 1891, est trouvé chez un bouquiniste parisien le manuscrit intitulé par l'auteur "de satire seconde" par référence à une "satire première" qu'il avait publiée en 1778, pour se venger des anti-philosophes qui l'importunaient. Cette dédicace donne deux renseignements : d'abord que *Le Neveu* a été révisé et ré-écrit jusqu'à la mort de l'auteur, deuxièmement que Diderot rattache son oeuvre à la tradition antique de la satire. En outre se trouve en exergue du texte une citation d'Horace : *Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis, Horat., Lib. II, Satyr. 7.* Cet épigraphe, "né pour les Vertumnes instables, si nombreux soient-ils," indique que Diderot retrace l'appartenance du texte au genre satirique d'Horace. Par le titre "satire seconde," Diderot rattache l'entretien entre le philosophe et le neveu, non au dialogue philosophique, mais à la satire. Rappelons encore que *satura* en latin veut dire un mélange hétéroclite où l'on parle d'un peu de tout, soit un mélange d'idées disparates. Cet indice est très important, car il prouve qu'en fait le *Neveu* appartient à la lignée de la satire ménippée, genre littéraire que Diderot probablement ignorait mais dont il était familier, malgré lui, par ses lectures de modèles antiques écrits par Varron, Sénèque, Pétrone, Lucien de Samosate, ou Horace. Tous ces auteurs présentent la particularité de s'être inspirés de la satire ménippée, genre littéraire qui remonte aux dialogues et conversations de Socrate. Bakhtine classe le dialogue socratique comme le premier texte à noyau carnavalesque, texte qui appartient à un genre plus populaire que rhétorique (par là il se distingue du dialogue philosophique) et qui assume la structure dialogique et contestataire de la scène carnavalesque. Dans *Semeiotike*, Kristeva remarque :

> Bakhtine rappelle que "l'événement" du dialogue socratique est un événement discursif : mise en question et épreuve, par la parole, d'une définition. La parole est donc organiquement liée à l'homme qui la crée (Socrate et ses

> élèves) ou, pour mieux dire, l'homme et son activité, c'est la parole. (102) [...] Le dialogue socratique n'a pas existé longtemps ; il a donné naissance à plusieurs genres dialogiques y compris la *ménippée* dont les origines se retrouvent aussi dans le folklore carnavalesque (103)

Comme la ménippée, le *Neveu* incorpore un mélange de satire, de vérité impudente et choquante, de philosophie et de dialogisme. La satire contre les fanatiques, les dévots, les Fréron, Palissot et ses pareils, Bertin et ses parasites, est un pamphlet impitoyable contre les anti-philosophes de l'époque qui se voyaient menacés par la réalisation de *L'Encyclopédie.*

Il est intéressant de noter que Diderot a opté pour l'ancienne orthographe latine *satyra* au lieu de *satura* en retransmettant les coordonnées de l'épigraphe comme *Horat., Lib. II, Satyr. 7.* Allusion au drame satirique des *Dionysies* grecques où jouaient les Satyres ? ou ambiguïté voulue par l'auteur ? L'un et l'autre raccroche le texte à la tradition populaire carnavalesque. En outre la ménippée, genre flexible et naturel, "souple et variable comme Protée" (*Semeiotike*, 104), s'adapte merveilleusement bien aux sauts et soubresauts de la pensée au fil de la conversation. Or la digression et la mise en représentation du dialogue est la forme choisie du texte du *Neveu.*

3.2.1 Dialogisme, satire, carnavalesque

La ménippée est souvent marquée par la fragmentation. Dans le texte de la *Feuillée*, le vers *"Les tessons montrent encore ce que valait le pot"* devenait la métaphore de la structure et de la thématique de l'oeuvre. De la même manière, le *Neveu* présente, dès le début, la métaphore du jeu d'échecs qui annonce sa structure interne. D'abord le jeu implique la notion du hasard. De même la rencontre des deux interlocuteurs dans les jardins du Palais Royal est fortuite. Le narrateur, qui se décrit assis sur un banc près du café de la Régence, où il aime rêvasser et suivre le fil de ses pensées, affirme deux plaisirs : d'abord la digression intérieure, puis suivre en spectateur le déroulement d'une bonne partie d'échecs.

> Mes pensées ce sont mes catins. Si le temps est pluvieux, je me réfugie au café de la Régence ; là je m'amuse à voir jouer aux échecs. Paris est l'endroit du monde, et le café de la Régence est l'endroit de Paris où l'on joue le mieux à ce jeu. C'est chez Rey que font assaut Légal le profond, Philidor le subtil, le solide Mayot, qu'on voit les coups les plus surprenants, et qu'on entend les plus mauvais propos ; car si l'on peut être homme d'esprit et grand joueur d'échecs comme Légal ; on peut être aussi un grand joueur d'échecs, et un sot, comme Foubert et Mayot. (31)

Puis s'ensuit un dialogue entre MOI et LUI qui commence par des réflexions sur les arts en général. Le jeu d'échecs permet donc le passage du jeu à l'art en opposant la perfection et le sublime à la médiocrité. Cette opposition entre l'idéal absolu et la relativité médiocre parcourt en filigrane tout le dialogue du texte entre MOI, le philosophe, et LUI, le parasite de la société. Les répliques successives entre les deux interlocuteurs se calquent sur l'alternance de la marche du jeu d'échecs : à moi de jouer, à votre tour. Le dialogue oppose les énoncés et les idées de deux protagonistes qui s'affrontent. L'échiquier devient l'image du monde social et les deux couleurs des cases blanches et noires peuvent être vues comme l'espace de deux camps opposés, ou au niveau du texte comme la mise en abyme de sa structure qui est formée de la narration (*diégésis*) et de la représentation (*mimésis*). Dans les passages narrés, la voix du narrateur présente le décor, le lieu et le temps de la fable, et enregistre les actions et sensations des protagonistes, puis disparaît pour revenir momentanément pour donner quelques directions du scénario : "Puis il se remettait à chanter l'ouverture des *Indes Galantes* [...] ; et il ajoutait ...." (42), ou "et en parlant ainsi, il se laissait aller mollement sur une banquette ; il fermait les yeux, et il imitait le sommeil heureux qu'il imaginait" (43). Cette voix qui est le discours du narrateur est de nature cohérente et descriptive. En contraste, MOI et LUI parlent à travers un dialogue où aucune des voix ne peut être considérée comme source de vérité. La discussion ne favorise aucune voix objectivement, au contraire elle en accentue la différence et la subjectivité. Les voix du dialogue sont de nature dialogique et contaminent la soi-disante vérité exposée par le narrateur du prologue.

Il y a donc une interrelation active entre le "Je," MOI et LUI, dont la fusion crée les voix qui se logent à l'intérieur de la créativité poétique de l'auteur, selon Bakhtine. Chaque voix respecte celle de l'autre sans toutefois la couvrir. En outre, la fin ouverte du *Neveu* souligne la non-clôture du conflit : il n'y a pas d'*échec et mat* qui signifierait la mort du roi, donc la finalité du conflit. Ici la partie est nulle ; elle devient partie remise : chaque camp s'en va dans sa propre direction. Lorsque s'achève le dialogue, MOI n'a pas plus convaincu LUI que le contraire : personne ne gagne et les deux interlocuteurs se quittent sans rancune. Les derniers mots : "Rira bien qui rira le dernier" accentuent seulement le carnavalesque du personnage bouffon du neveu ; on semble entendre derrière son masque, la voix de l'auteur qui a foi dans le jugement de l'humanité et des prochaines générations à venir.

Ces deux tons narratif et dialogique en contrepoint font la richesse du texte et peuvent poser un problème sur la scène théâtrale. Car la lecture permet au lecteur de projeter le spectacle sur l'écran de son imagination, alors qu'au théâtre, la forme narrée ne peut être donnée que par la "voix off" ou par le moyen de didascalies. Si le metteur en scène choisit d'adapter le texte en accentuant la *mimésis* des pantomimes, il élimine alors la présence du narrateur, choisissant de représenter son discours comme didascalies ou instructions sur la gestuelle. Il est important de garder les deux voix narrée et dialoguée pour mettre en relief le procédé dialogique.

De nombreux échos rappellent la scène carnavalesque et le dialogue socratique. MOI se compare à Socrate, Platon, Diogène. Lorsque LUI fait la pantomime de la création poétique, il accuse le philosophe d'agir comme Socrate, l'accoucheur des idées : "Voilà ce que c'est que de trouver un accoucheur qui sait irriter, précipiter les douleurs et faire sortir l'enfant ; seul, je prends la plume ; je veux écrire" (120). Les énoncés entre MOI et LUI oscillent dans une zone entre la contradiction et l'interrogation. Le but est de se rapprocher aussi près que possible de la vérité. Dialoguer, c'est admettre qu'on n'est pas seul, c'est déjà accepter l'altérité. Le mot *discussio*,

qui tient son origine du verbe latin *discutere*, veut dire "ébranlement," "secousse." Considéré sous cette perspective, le dialogue-discussion se présente comme une rupture de la voix dominante en présentant d'autres voix. Dans le *Neveu*, MOI Socrate, face à la société de son siècle, interroge ; LUI, son infâme double lui répond ; les deux voix resteront irréductibles.

En 1761, lorsque Diderot commence la rédaction du *Neveu*, son ouvrage principal, *L'Encyclopédie*, est interdit depuis deux ans. Son principal collaborateur, D'Alembert, a renoncé, mais Diderot tient bon et travaille seul clandestinement. Quelques années plus tard, son propre éditeur, Le Breton, mutilera quelques articles à son insu. Pour Diderot, *L'Encyclopédie* devient donc le symbole des nouvelles valeurs de son siècle et de la modernité. Ce dictionnaire des Arts et Métiers est soutenu seulement par la fidélité de quatre mille abonnés et intellectuels. Ainsi, lorsqu'en 1759 le roi fait interdire l'ouvrage avant que Diderot n'atteigne le milieu de l'alphabet, la satire devient le véhicule littéraire par excellence pour attaquer les vices identifiés aux ennemis du camp adverse. En outre, au lendemain de la censure, Palissot fait jouer sa comédie *Les Philosophes*, représentant Diderot sous le nom de Dortidius, être fourbe sans principes et sans moeurs, gouverné seulement par l'intérêt personnel. Deux ans plus tard, l'échec au théâtre du *Père de famille* de Diderot (six mille spectateurs alors que Palissot en comptait plus du double) entraînera le désenchantement et le désespoir du philosophe. En conséquence, le *Neveu* peut se lire comme le miroir des désillusions et de l'indignation de Diderot contre la classe anti-philosophique des dévots. Honte, mépris, discrédit, manque de considération par la classe de "gens bien pensants" que Diderot désignera par leur nom propre. Comme il le dit dans *Le Paradoxe sur le comédien*, "la satire poursuit un vicieux, la comédie poursuit un vice" : ici les vicieux se nomment Palissot, Bouret (le banquier-financier), Bertin, les Fréron père et fils (les parasites qui forment la "ménagerie" de fauves de Bertin et qui déchirent à pleines dents les philosophes), la petite Hus (la mauvaise actrice qui paye la claque pour

recevoir des applaudissements) et tous les courtisans et gueux de la cour qui dansent "le grand branle de la terre" pour flatter les puissants (127). Toute la société danse cette pantomime, même le roi, ajoute Diderot, mais pas le philosophe : "le philosophe qui n'a rien et qui ne demande rien" (127) ne joue pas la comédie humaine.

L'épigraphe, tiré des satires d'Horace, se réfère à Vertumne. Vertumne était, dans l'antiquité, le dieu qui présidait aux changements de temps et de saisons : il avait pour emblème la girouette qui, livrée à tous vents, tournait dans la direction du vent le plus fort. La même métaphore filée, celle de l'inconstance du temps, parcourt le texte : la première phrase, "Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid" est une illustration de l'épigraphe, reprise plus loin par "si le temps est trop froid ou trop pluvieux, je me réfugie au café de la Régence" (31). L'inconstance du temps rappelle l'inconstance humaine, incarnée ici par le neveu de Rameau : dès le prologue, le narrateur le peint comme "un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison" (32).

Les hauts et les bas du temps placent le texte sous la licence du carnaval ou des Saturnales à l'époque d'Horace. Lors des Saturnales, il y avait inversion des positions du maître et de l'esclave pour le temps limité de la fête. Le carnaval médiéval reprendra la même relation entre celui qui détient le pouvoir, normalement le roi, et celui qui se trouve dans les marges de la société, en l'occurrence, le fou, le parasite ou le raté social. Le discours dialogique du texte retrace avec ses intonations, ses pauses, ses moments de silence, le langage parlé tel qu'on le parle dans les lieux publics.

L'espace en jeu est le jardin public, lieu des rencontres fortuites, du hasard : le badaud de la scène carnavalesque est anonyme. Dans le *Neveu*, les lieux sont le jardin du Palais Royal et le café de la Régence. Le café est au 18e siècle ce que la taverne était dans les jeux médiévaux de Bodel et d'Adam de la Halle : on joue aux dés ou aux échecs, on boit vin, bière ou café. Les habitués portent des noms louches et populaires, Légal le profond, Philidor le subtil, le solide Mayot (31). Bakhtine décrit ces lieux par les termes de "naturalisme des bas-fonds."

3.2.2 Le Philosophe et le fou

Le texte met en scène, à travers le dialogue, deux entités quasi abstraites, MOI et LUI. Ces deux pronoms déterminent dans ce contexte la disposition et direction de l'espace de la rencontre : MOI implique le "ici" de celui qui regarde et qui observe, LUI est l'autre , l'interlocuteur "en face" qui est regardé et écouté. Or ce MOI a déjà été présenté par le narrateur du prologue comme "C'est *moi* qu'on voit, toujours seul, rêvant sur le banc d'Argenson" (31, je souligne). Il y a donc une mise à distance du MOI qui se trouve en retrait dans la solitude du voyeur qui regarde défiler les passants. Cet état passif de voyeurisme fait immédiatement penser à la scène théâtrale et au célèbre passage du *Paradoxe sur le comédien* que Diderot a écrit en 1769, soit huit années plus tard que le *Neveu* :

> Dans la grande comédie, la comédie du monde, celle à laquelle j'en reviens toujours, toutes les âmes chaudes occupent le théâtre ; tous les hommes de génie sont au parterre. Les premiers s'appellent des fous ; les seconds, qui s'occupent à copier leurs folies, s'appellent des sages. (44)

Dans cette citation, l'espace joue encore une fois un rôle important car il sert à cadrer le récit et en même temps à présenter les personnages dans une nouvelle perspective : MOI est assis comme au théâtre au premier rang du parterre et regarde LUI qui se démène sur la scène du monde. MOI représente le spectateur ; LUI l'acteur, au sens théâtral de celui qui imite et mime une action (*mimésis* : imitation d'une action). Les premières paroles du neveu "Ah, ah, vous voilà , monsieur le philosophe" (34) servent à identifier le personnage MOI comme le philosophe ou l'homme de génie du parterre, représentant dès lors le sage dont la fonction est d'observer la nature humaine et d'en peindre le ridicule en copiant les folies de la comédie du monde. Diderot a longuement élaboré sur le génie et la sensibilité qui, selon lui, forment la nature humaine : ici il se sert du dialogue pour opposer les deux notions sous le nom de MOI et LUI. D'un côté le philosophe qui incarne la rationalité, la sagesse et le génie, de l'autre, le neveu qui illustre la sensibilité, la passion et la folie.

Le neveu est l'image, par excellence, de l'homme sensible : il chante toutes les voix, mime les gestes et les grimaces des chanteurs, danseurs et chanteuses, se met à jouer de tous les instruments d'un orchestre, cors, bassons, hautbois, flûtes, formant à lui-seul "tout un théâtre lyrique, et se divisant en vingt rôles divers, courant, s'arrêtant, avec l'air d'un énergumène, étincelant des yeux, écumant de la bouche" (107). Il rentre dans une espèce de transe, de dépossession de soi : lorsqu'il s'arrête épuisé, il ne sait plus où il se trouve. Le narrateur le décrit comme quelqu'un qui a perdu la raison :

> Sa tête était tout à fait perdue. Epuisé de fatigue, tel qu'un homme qui sort d'un profond sommeil ou d'une longue distraction ; il resta immobile, stupéfait, étonné. Il tournait ses regards autour de lui, comme un homme égaré qui cherche à reconnaître le lieu où il se trouve. Il attendait le retour de ses forces et de ses esprits ; il essuyait machinalement son visage. Semblable à celui qui verrait à son réveil, son lit environné d'un grand nombre de personnes ; dans un entier oubli ou dans une profonde ignorance de ce qu'il a fait. (107-8)

Dans *Paradoxe sur le comédien*, Diderot formule la théorie théâtrale que le jeu de l'acteur doit reposer sur l'insensibilité. Sinon l'interprète serait épuisé incapable de jouer deux fois un même rôle avec la même intensité et chaleur. Selon lui, "C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres [...] et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes" (*Paradoxe sur le comédien*, 46). Dans ce contexte Je/MOI est au parterre observant, recueillant des informations précieuses pour l'étude de la condition humaine ; LUI au contraire déploie trop de sensibilité dans sa pantomime qui se dégrade en transe et fait exactement le contraire de ce que le comédien sublime devrait faire. Peut-être à cause de cette raison, Diderot ne confère-t-il au neveu que le titre de bouffon, nom de consolation pour le comédien médiocre ? Cependant l'auteur se servira du masque de la folie pour expliquer le pouvoir de l'imagination du génie, car paradoxalement la sensibilité, la passion extrême, voire même la folie, peuvent être sources de création authentique et esthétique.

Le jeu spatial entre un narrateur, qui se met en scène pour s'observer sous la figure d'un double nommé MOI, qui observe à son tour un dénommé LUI, exhibe la structure de ce que Bakhtine au 20e siècle nommera le dialogisme. Le narrateur (qu'il ne faut pas confondre avec l'auteur) se fragmente et fait entendre d'autres voix à l'intérieur de la sienne. Par là, Diderot, l'auteur, met en doute la voix narratrice qui ne s'accepte pas comme voix monologique, c'est-à-dire qui possède une vérité toute faite. Au contraire la mise à distance et tout le jeu spatial, qui se créent à partir des trois personnages du texte, montrent les bienfaits du dialogue qui met en relief la différence et la subjectivité des voix. Par exemple, au début du texte, le narrateur affirme, en parlant du neveu de Rameau, qu'il "n'estime pas ces originaux-là," qu'il ne leur parle "qu'une fois l'an" pour se distraire, car "leur caractère tranche avec celui des autres, et qu'ils rompent cette fastidieuse uniformité que notre éducation, nos conventions de société, nos bienséances d'usage ont introduite" (33). Par ces paroles, Diderot oppose le narrateur et son double MOI au personnage du neveu : les premiers respectent le code normatif social, le dernier est excentrique et asocial. Tout un système de relations se tisse entre les trois personnages. Car le narrateur, qui n'est qu'*une* voix et non la voix de l'auteur, sert aussi à enregistrer les émotions de MOI : en effet ce dernier s'indigne souvent devant le cynisme, l'immoralité et la truanderie du neveu et doit se taire pour retrouver sa contenance. Diderot sans le savoir a crée le modèle parfait d'une écriture dialogique définie par Bakhtine. Car selon ce théoricien soviétique, le dialogisme s'oppose à une vision d'un monde centré autour d'un sujet transcendal et suppose la présence simultanée de nombreuses voix, la voix dominante de l'idéologie officielle et les contre-voix. Ces voix *autres* font entendre l'opinion de l'auteur, du peuple, des groupes marginaux, des rumeurs qui circulent dans les endroits publics. Ici dans le texte, "Je," MOI et LUI représentent les différentes voix de l'auteur Diderot. MOI, nom dangereux pour un personnage, tient les rôles du philosophe à la tête froide, gouverné par la rationalité, et aussi du

bourgeois établi, directeur de *L'Encyclopédie*, qui doit se soumettre aux conventions de la société. En face, LUI tient le rôle opposé, celui de l'homme trop sensible, soumis à son humeur, pique-assiette sans idéal, incapable d'unité, se métamorphosant sans cesse en chanteur, danseur ou danseuse, entremetteur, gigolo, jeune fille, violoniste, claveciniste, professeur de musique, ténor, ou en Phèdre récitant quelques vers pêle-mêle de la tragédie de Racine (109). Le narrateur tient la place d'observateur témoin, qui a le privilège de voir les deux autres. Car il renseigne le lecteur ou spectateur, sur les émotions de MOI, donc ouvre une brèche dans la personnalité du philosophe en faisant connaître ses doutes et ses incertitudes. Cette liberté de douter, de pouvoir contester la parole d'autrui est la condition nécessaire pour le renouvellement de la pensée humaine.

Avec le *Neveu*, Diderot donne au bouffon l'image nouvelle de l'excentrique : celui qui suit sa sensibilité, ses humeurs, mais qui cependant peut garder sa liberté. Par là, regrette-t-il un temps plus jeune, où il pouvait suivre ses passions et conserver sa liberté ? Le temps de la sagesse et de la respectabilité entraîne nécessairement des privations.

3.2.3 La Folie dans le texte

Par son affinité avec Protée, ses métamorphoses successives, ses pantomimes qui accentuent le corps, ses préoccupations avec la vie instinctive (manger, dormir, plaisir du corps, absorbé dans le moment présent), Diderot fait appartenir le neveu au type du bouffon, du fou et du sot. Remarquons que ce bouffon est d'ailleurs le personnage du titre du texte *Le Neveu de Rameau*, donc personnage sur lequel l'auteur veut attirer une attention toute particulière.

Le thème de la folie parcourt, du début jusqu'à la fin, le texte du *Neveu*. Des maximes tels "Il n'y a pas de grands esprits sans un grain de folie" (37) ou "Un sot sera plus souvent méchant qu'un homme d'esprit" (38), et bien d'autres, renforcent un lexique déjà important concernant la folie. Les mots fou, bouffon, sot y sont

mentionnés quarante-une fois. En parallèle, les mots folie et sottise apparaissent dix-huit fois. En plus, les adjectifs comme bizarre, original, singulier, inspiré, ignorant, niais, énergumène, bête, et les épithétes tels fieffé, escroc, maroufle, faquin, tous suggèrent l'aspect excentrique et anormal attribué généralement au fou.

Or, la richesse et l'originalité de ce texte consiste dans la nouveauté que l'auteur ait attribué au fou une intériorité réfléchie. Deux perspectives sur "Rameau le fou" sont présentées. En effet, par sa position dans l'espace, MOI, qui est placé d'une part en spectateur au parterre, et d'autre part en retrait, sous le pronom 'je', seul sur le banc d'Argenson, observateur du genre humain, a donc le privilège de pouvoir voir les deux visages de LUI, de l'extérieur *et* de l'intérieur. Ce nouveau procédé littéraire permet à Diderot de peindre Rameau avec le masque du bouffon médiéval, donc considéré comme un être de surface, et en même temps, chose inédite, comme un être qui possède une épaisseur psychologique et une vie intérieure (ce que notre dervé ne possédait pas). Diderot est le premier auteur qui a fait le partage entre le paraître et l'être du bouffon. Pour la première fois, l'envers du masque du bouffon médiéval satirique est présenté. Sera donc examiné dans un premier paragraphe Rameau sous le masque traditionnel du bouffon médiéval, puis, dans un second paragraphe son côté plus intime et moderne, l'envers de l'apparence qu'on nommera le bouffon ironique.

3.2.4 Le Bouffon ironique

Heather Arden a souligné, dans un article "Le fou, la sottie et *Le Neveu de Rameau*," les rapports du bouffon Rameau avec le morosophe de la sottie et cherche à expliquer le "phénomène curieux, à savoir que Diderot, contrairement au goût prédominant de son siècle, a utilisé une thématique profondément médiévale, tout en l'adaptant, bien entendu, aux exigences modernes de sa satire" (210). Or cet apport médiéval du personnage littéraire et théâtral du fou n'est pas en lui-même un phénomène inexplicable si on retrace le *Neveu* à la tradition carnavalisée de la ménippée. Car s'il est vrai, comme l'atteste Arden, que les sotties n'étaient plus

jouées au 18e siècle et qu'il n'y a eu aucune édition de sotties entre 1619, date du *Recueil de Copenhague* et 1798, celle du *Recueil Caron* (223), comment Diderot a-t-il pu alors avoir la conception médiévale du fou, détenteur de vérité ? Diderot aurait pu voir jouer le fou au théâtre populaire de la Foire ou au théâtre italien à Paris. On trouve dans le *Neveu* plusieurs références au type du valet-bouffon de la *commedia dell'arte* : il est question de la pièce de Goldoni *L'Enfant d'Arlequin perdu et retrouvé*, ainsi que du théâtre de la Foire Saint-Laurent où "le Polichinelle de la Foire a du gosier, mais point de finesse, point d'âme" (*Le Neveu*, 120). Ces bribes de phrases, qui appartiennent aux commérages parisiens et que Diderot transcrit dans son texte, prouvent que le bouffon joue toujours dans le théâtre populaire du 18e siècle. Ce personnage traditionnel reste un élément vivant ancré dans la culture populaire qui se propage, se perpétue et se renouvelle à travers les siècles.

Dès le début, le neveu est présenté par son caractère ambivalent et carnavalesque : "un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison [...] de l'honnête et du déshonnête [...] maigre et hâve [...] on compterait ses dents à travers ses joues [...] le mois suivant, gras et replet [...] aujourd'hui, en linge sale, en culotte déchirée, couvert de lambeaux, presque sans souliers, [...] demain, poudré, chaussé, frisé, bien vêtu" (32). Le changement de vêtements rappelle l'importance du costume dans la sottie : dans le *Prince*, le morosophe, fol-sage, porte la tunique grise sur chausses collantes et le capuchon à oreilles d'âne, uniforme des sots inclinés vers le bien, alors que Mère Sotte, la vicieuse, a revêtu par dessus son jupon la robe pontificale de Ste Eglise. La nature a donc dôté Rameau d'un certain nombre de qualités ambivalentes, c'est-à-dire aussi bonnes que mauvaises. L'alternance du haut et du bas souligne l'inconstance du neveu, représenté dans l'épigraphe sous l'effigie du dieu Vertumne, dieu des intempéries. La pluie, les giboulées, l'humidité, l'eau, la mer prédisposent à la folie. On retrouve déjà le thème dans la *Folie Tristan* d'Oxford, où Tristan, sous le déguisement du fou, arrive à Tintagel par la mer. Iseut, qui ne le

reconnaît pas, maudit les flots qui l'ont amené jusqu'ici : "maudit soit le navire (*cete nef maldite*) qui l'a conduit jusqu'ici ! Quel dommage qu'il n'ait pas chaviré dans les flots, là où la mer est profonde ! (*Dol fu k'il ne neat en l'unde/ La hors en cele mer parfunde*) (*Folie Tristan*, v. 587- 90).

Les liens entre le bouffon et Rameau sont donc nombreux : tous deux sont définis par le costume, l'eau, l'apparence, le paraître, le corps et le mime. Ces traits essentiels en font un être de surface. En outre leur fonction principale est d'abord de faire rire et d'amuser le public. Au Moyen Age cet amuseur à gages était payé par l'aristocratie pour ses talents de jongleur, de mime et de farceur. Louis XIV aurait été le dernier roi à posséder un fou, nommé Angely (Welsford 157-8). Ici en plein 18e siècle, LUI fait référence à plusieurs reprises à ce métier appartenant au passé :

> Il n'y a point de meilleur rôle auprès des grands que celui de fou. Longtemps il y a eu le fou du roi en titre, en aucun, il n'y a eu en titre le sage du roi. Moi je suis le fou de Bertin et de beaucoup d'autres ...(85)
> J'étais leur petit Rameau, leur joli Rameau, leur Rameau le fou, l'impertinent, l'ignorant, le paresseux, le gourmand, le bouffon, la grosse bête. (45)
> Il faut que je sois gai, souple, plaisant, bouffon, drôle. [...] J'ai affaire à des gens qui s'ennuient et il faut que je les fasse rire. Or c'est le ridicule et la folie qui font rire, il faut donc que je sois ridicule et fou. (70)

Comme le fou entretenu par l'aristocratie médiévale, le neveu doit se rendre ridicule pour faire rire les puissants du 18e siècle en échange d'un couvert, d'un lit ou de quelques pistoles (89). Son rôle est de divertir, de désennuyer les courtisans et la société riche : à lui seul il peut mimer tout un orchestre, chanteur, danseur, musicien, ténor, "la femme qui se pâme de douleur ; un malheureux livré à son désespoir ; un temple qui s'élève, ; des oiseaux qui se taisent au soleil couchant ; des eaux [...] ; un orage ; une tempête [...] ; la nuit [...] ; l'ombre et le silence" (107). Son *one man show* lui attirait la renommée : "J'avais à chaque instant une boutade qui les faisait rire aux larmes, j'étais pour eux les Petites-Maisons tout entières" (89) ; les Petites-Maisons étaient un asile de fous à Paris.

Vivre aux crochets des puissants est un type théâtral très connu qui remonte à la comédie latine : par exemple, dans *L'Eunuque* de Térence, le type du "parasite affamé" est illustré par Gnathon (nom qui veut dire "mâchoire"). Diderot présente LUI comme le témoin oculaire de la société de 1761 : le neveu peut parler des évènements et des gens de son siècle car Jean-François Rameau a bel et bien existé et était connu de ses contemporains comme le neveu de Jean-Philippe Rameau, le célèbre compositeur français d'opéras et théoricien musical. Comme son oncle, il était claveciniste, mais ses idées singulières et son parasitisme le faisaient considérér comme un excentrique vivant aux dépens de ses protecteurs et amis. Diderot en fait le fruit d'une société corrompue, et en même temps le ver qui se nourrit d'elle. Le bouffon-parasite se complaît dans le moment présent : "Boire du bon vin, se gorger de mets délicats ; se rouler sur de jolies femmes ; se reposer dans des lits bien mollets" (65), et fait sienne la devise *Ingenii largitor venter* ("Le ventre donne du génie" 80). La gloutonnerie, la luxure et le plaisir physique constituent les traits essentiels du parasite.

On retrouve aussi chez Rameau la même sensualité, gaillardise et obscénité qu'affichait le dervé dans la *Feuillée*. La disgrâce du neveu se produit lorsqu'il se compare de vive voix, devant toute l'assemblée invitée à la table du financier Bertin, à *un maestoso cazzo fra duoi coglioni* ("un vit majestueux entre deux couilles" 87) ; faisant référence à la ressemblance de l'abbé et de tous les parasites avant lui à des testicules. Il finira la peinture du milieu Bertin, protecteur de tous les parasites en question, avec l'évocation crue des ébats amoureux du patron avec la grosse mademoiselle Hus ; à cinq heures du matin, Bertin crie au secours :

> Ces cris partaient de l'appartement du patron. On arrive, on le secourt. Notre grosse créature dont la tête était égarée, qui n'y était plus, qui ne voyait plus, comme il arrive dans ce moment, continuait à presser son mouvement, s'élevait sur ses deux mains, et du plus haut qu'elle pouvait laissait retomber sur les parties casuelles un poids de deux à trois cent livres, animé de toute la vitesse que donne la fureur du plaisir. On eut beaucoup de peine à le dégager de là. Que diable de fantaisie a un petit marteau de se placer sous une lourde enclume. (94-5)

Cette gaillardise vaut au neveu le titre de "polisson" évoqué par MOI. Le philosophe recommandera à LUI d'aller présenter ses excuses pour regagner les faveurs hospitalières des grands ; ce que le neveu désignera sous l'expression de "baiser le cul à la Hus" et de s'engager dans une diatribe sur l'argument "de baiser le cul au simple et au figuré" (48). Evidemment, l'auteur prend soin de faire déclamer ces paroles obscènes et ses pointes satiriques par Rameau le fou ; car le personnage du bouffon est un procédé littéraire utile pour donner le change à la censure. Les philosophes du 18e siècle, devant l'attaque du parti dévôt, devaient rechercher des moyens d'expression qui puissent contourner la censure. Comme Adam de la Halle et Gringore avant lui, Diderot savait que le fou médiéval, à condition de garder son masque, s'offrait comme un véhicule littéraire efficace pour divulguer les paroles et le message de l'auteur. Dans ce contexte, le fou médiéval a une fonction uniquement satirique.

Et surtout, à partir de la Renaissance, le fou acquiert la propriété de "dire vrai." Comme le sot de la sottie, "il fait sortir la vérité ; il fait connaître les gens de bien ; il démasque les coquins" (33). Les derniers mots "Rira bien qui rira le dernier" (131) sont prononcés par Rameau et respectent la tradition bouffonne et médiévale du fou, détenteur de vérité, tel le dervé dans la *Feuillée* et Sosie dans *Amphitryon.* Rameau sous le masque du bouffon attaque tous les familiers du cercle Bertin, patrons et parasites, par le ton satirique : lorsqu'il mime son rôle social que la société le contraint à jouer, il le fait en tant que fou de la société. Ses pantomimes sont les différents rôles que la société le force à jouer pour gagner sa vie aux dépens d'autrui.

L'étude présente, qui suit l'évolution du carnavalesque à travers le type du fou dans le théâtre français, permet de comprendre pourquoi Diderot a ré-introduit dans la littérature le type médiéval du bouffon. Car comme Foucault l'a montré dans son *Histoire de la folie à l'âge classique* le fou médiéval, reconnu pour sa sagesse sous la Renaissance, fut enfermé au siécle suivant dans les oubliettes des prisons pour cacher

son état anormal. Au 17e siècle, âge de la raison, le pouvoir écarta les fous du reste de la société en vue de la protéger contre ces individus déchus (87). Au 18e siècle, il n'y a que le théâtre italien à Paris qui perpétue le personnage du valet-bouffon à travers Arlequin, et les théâtres de la foire qui exhibent encore le fou à la marotte. Il semble que ce type médiéval suranné convenait parfaitement à Diderot, car tout en incarnant la déraison, le fou avait l'avantage et le pouvoir de dire vrai. On trouve dans l'oeuvre de Diderot d'autres exemples qui examinent les rapports entre l'irrationnel et la vérité; *Le Rêve de D'Alembert* (1767) présente un D'Alembert "délirant" qui entrevoit dans le cadre narratif du rêve, la théorie matérialiste et dynamique du monde physique. Diderot a pressenti que le génie, la vérité et la folie vivaient dans le même voisinage. Plusieurs fois dans le texte, MOI doit conclure que sous le masque du bouffon il y a justesse des idées, qu'il y a une vérité et même une certaine logique dans ce que le fou raconte : "O fou, archifou, *m'écriai-je*, comment se fait-il que dans ta mauvaise tête, il se trouve des idées si justes, pêle-mêle, avec tant d'extravagances" (58). L'homme de la folie et l'homme de la raison arrivent quelquefois aux mêmes conclusions : "J'étais quelquefois surpris de la justesse des observations de ce fou, sur les hommes et sur les caractères" (83).

Lorsque LUI enlève le masque du bouffon médiéval satirique, il se met alors nu devant MOI, qui peut le juger sans artifice. À ce moment précis, il y a passage de la satire à l'ironie. Le bouffon ironique possède une intériorité et une conscience, attributs jamais donnés au fou. Le monde chaotique des idées du neveu oscille entre la déraison et la vérité. Il n'y a pas de distinction nette entre le sens et le non-sens dans les propos du personnage de Rameau. La déraison de LUI glisse aussi bien en raisonnement logique qu'en élucubrations extravagantes. MOI, tout en pressentant la force féconde de la déraison, donne à LUI une logique chaotique, composée de sottise, de folie et d'esprit. Or si LUI devient le porte-parole de l'auteur pour faire la satire des bourgeoisies montantes dans une société à la dérive de l'Ancien Régime, ce même

bouffon LUI devient ironique lorsqu'il est confronté à MOI qui ne partage pas ses idées.

En effet, le LUI satirique (servant de porte-parole), ou bouffon médiéval, implique un MOI consentant : par exemple, les discours sur les idiotismes de métier, le génie, la musique, l'immoralisme. Par contre, LUI exprime aussi des idées qui laissent l'interlocuteur pantois, déconcerté, mal à l'aise : lorsqu'il parle par exemple du sublime dans le mal en relatant l'histoire du renégat d'Avignon (96-99), ou de son rôle d'entremetteur entre les puissants et une jeune fille (50), ou même avec sa propre femme (129). Dans ce dernier cas, LUI devient ironique, car son discours ébranle les certitudes du philosophe. L'ironie est un discours à double sens, qui cache sous son propos officiel un autre propos. Son étymologie, du grec *eironeia*, signifie "interrogation." A bien des reprises, LUI, le bouffon, présente des propos qui laisse le philosophe contraint de s'interroger, car ses certitudes sont déstabilisées.

Le LUI ironique permet à Diderot de présenter des idées extrêmes, soit dans le but d'introduire des idées nouvelles, soit dans le but de développer des arguments considérés souvent pour le plaisir de l'argument mais sans pour cela que l'auteur l'accepte complètement. C'est l'exemple des propos sur l'éducation de la fille de MOI et du fils de LUI, ou sur la vertu et le parasitisme : les idées de LUI sont rejetées par MOI. Ce que LUI appelle vertu, MOI le nomme vice (85). Souvent la perspective de MOI, le philosophe, est différente de celle de LUI, le parasite : par exemple, lorsque les deux interlocuteurs s'entretiennent sur les "idiotismes," c'est-à-dire sur les imperfections de l'ordre social qui donnent obligatoirement naissance à une classe sociale marginale. Le philosophe pense dans la perspective d'une société idéale, d'un monde tel qu'il devrait être ; alors que le "raté" de la société pense automatiquement au présent immédiat, à la vie telle qu'elle est. L'un est idéaliste, l'autre pragmatique ; ce qui provoque des divergences d'opinion entre les deux.

LUI devient un bouffon ironique lorsque, jouant son personnage, il se joue de lui-même. Ainsi le neveu déclare que son rôle de bouffon l'amusait au début car "l'on goûte quelque plaisir à se moquer en dedans, de la bêtise de ceux qu'on enivre" (75). Ici la position du fou inverse les rôles : la bouffonnerie contamine l'autre qui devient la victime. LUI devient alors une conscience qui voudrait pouvoir se débarrasser de sa défroque de bouffon qui lui colle à la peau. LUI connaît la honte et "le mépris de soi-même, ou ce tourment de la conscience qui naît de l'inutilité des dons que le Ciel nous a départis" (50). Cette distanciation ironique, qui permet au neveu de se moquer de lui-même et d'inverser les rôles, donne naissance à une perturbation sociale permanente. D'abord, décrète LUI, chaque être humain est réversible :

> Il n'y a point de meilleur rôle auprès des grands que celui de fou. Longtemps il y eu le fou du roi en titre, en aucun, il n'y eu en titre le sage du roi. Moi je suis le fou de Bertin et de beaucoup d'autres, le vôtre peut-être en ce moment ; ou peut-être vous le mien. (85)

LUI est-il le fou de MOI, ou MOI le fou de LUI ? On discerne dans cette échange la réversibilité du fou/esclave et du maître. Cette structure sera reprise et appliquée plus tard à la pantomime des gueux, où chacun prend, à tour de rôle, dans le "grand branle de la terre" ou comédie humaine une position passive, c'est-à-dire joue le rôle de subalterne pour gagner les faveurs de l'autre :

> Quiconque a besoin d'un autre, est indigent et prend une position. Le roi prend une position devant sa maîtresse et devant Dieu. Il fait son pas de pantomime. Le ministre fait le pas de courtisan, de flatteur, de valet ou de gueux devant le roi. La foule des ambitieux danse vos positions [...] devant le ministre. L'abbé de condition [...] devant le dépositaire de la feuille des bénéfices. [...] Chacun a sa petite Hus et son Bertin. (127)

Il y a donc un effet de chaîne. Chacun, à un moment de sa vie, a dû jouer le rôle du fou, du regardé passif ridicule, pour ensuite renverser le rôle en le faisant jouer à "l'autre." Celui qui détient le pouvoir asservit l'autre. Cette réciprocité entraîne une contamination entre MOI et LUI, soutenue, quelquefois, par le "je" narrateur qui admire la franchise et la sincérité de Rameau le fou : "Il avouait les vices qu'il avait, que les autres ont ; mais il n'était pas hypocrite. il n'était ni plus ni moins abominable

qu'eux ; il était seulement plus franc" (115). D'ailleurs les deux interlocuteurs se reprochent mutuellement de se "percher sur l'épicycle de Mercure ...pour considérer les différentes pantomimes de l'espèce humaine" (126-27). Cette distance privilégiée vis-à-vis du monde permet à l'ironiste d'acquérir la distance nécessaire pour juger le monde d'ici bas. À quoi LUI répondra qu'il préfère rester sur terre pour jouer son rôle de bouffon parmi les hommes. Le seul être dispensé de jouer la pantomime humaine est le philosophe, qui peut se permettre de prendre du recul pour juger. Le parterre, lieu privilégié du regard de MOI, opposé à la scène tient ici le rôle de l'"épicycle de Mercure." L'oeil de l'ironiste revient finalement au philosophe. Telle semble être la position du sage par rapport au fou. Il y a une opposition constante entre le "haut" et le "bas." L'épicycle est le refuge du sage, le parterre du voyeur-spectateur, le tonneau de Diogène ; la scène est réservée à celui qui est engagé dans une action, au sens théâtral du terme, qui exécute la pantomime active de la comédie humaine.

Le bouffon ironique est donc un personnage paradoxal, qui présente à lui seul déraison et raison, folie et sagesse, mensonge et vérité, mal et bien. Les deux côtés antithétiques sont fusionnés dans la vie intérieure de LUI. Alors que la sottie présentait deux types de sot : le morosophe ou fol sage qui embrasse le bien et la vertu comme composantes de la vie morale, et le sot corrompu, du type de Mère Sotte qui fleurit dans le vice et la déchéance, ici LUI fait la fusion des deux types de sot à l'intérieur d'un même personnage. Ce mélange de *Scapin* et du bouffon ironique dans Rameau font de ce personnage un être ignoble et à la fois attachant par sa sincérité et sa lucidité.

Devant ce mélange, le lecteur doit accepter son propre bouffon à l'intérieur de lui-même. Comme le rappelle le narrateur :

> C'est un grain de levain qui fermente et qui restitue à chacun une portion de son individualité naturelle. Il secoue, il agite ; il fait démasquer les coquins ; c'est alors que l'homme de bon sens écoute, et démêle son monde." (33).

Dans le miroir que tend Rameau, chacun est sensé jouer son rôle social, comme le fou joue le sien.

3.3 Observations sur le bouffon classique

La folie à l'âge classique se dépouille de son côté religieux pour devenir sociale et morale. Le rationalisme cartésien avait déjà changé la folie en déraison : par définition si je doute je ne suis pas fou ; le fou ne doute jamais. Le dervé croit fermement être un oiseau lorsqu'il se cache dans les plumes de l'édredon. Sosie, qui par sa basse naissance est pétri de superstitions et croyances populaires, arrive à la conclusion qu'il existe deux Sosies, un "moi" objet qui reçoit les coups et un autre "je" sujet qui les donne. Molière utilise Sosie pour faire la parodie du *cogito* : Sosie incarne le bouffon anti-cartésien. Son délire produira une multiplication de "Sosies" et fera éclater le sujet du *cogito, ergo sum.* Autour de lui, le monde logique de l'ordre sera changé en monde ambigu, changeant et dialogique ; le code *logos*, de la parole basée sur la logique et raison, s'invertira en discours insensés. Mais surtout Sosie reste l'exemple du valet-bouffon, c'est lui qui contrôle l'ambiance comique de la pièce.

Le neveu amène sa folie en plein jardin public du 18e siècle, espace plus démocratique que la maison du maître. Sa folie est paradoxale, catégorisée comme un mélange de "bon sens et de déraison," "de l'honnête et du déshonnête ...étrangement brouillés dans sa tête" (32), "d'idées si justes" (58) mais en même temps fausses. Il est difficile de définir la nature exacte de la folie de Rameau. Est-il fou ? Est-il sage ? Ou est-il les deux à la fois ? Par la distanciation ironique, par le va-et-vient constant entre MOI et LUI, puis par la contamination de la sagesse du philosophe et de la folie de l'excentrique, Rameau est caractérisé par l'alliance du haut et du bas, non pas successivement, mais *simultanément* (je souligne). Il est défini d'abord par son amoralité et le désordre de ses pensées : ses idées ne sont pas classées et claires et ses notions de ce qui est honnête et déshonnête restent confuses. Rameau arrive à la vérité, non après la longue méditation philosophique, mais par hasard : "Qui diable sait cela ?

C'est le hasard qui [me] les jette, et elles demeurent" (58) dit-il en parlant des idées qui sautent dans sa tête . Mélange de hauteur et de bassesse, mésalliances, ambivalence, désordre, délire, hasard, tous ces termes appartiennent au carnavalesque ; or, ce qui est nouveau dans le texte du *Neveu* est la conscience intérieure du bouffon. Rameau reconnaît qu'il est vicieux parce que la nature l'a ainsi fait : J'ai "des vices qui me sont naturels, ...qui cadrent avec les moeurs de ma nation ; qui sont au goût de ceux qui me protègent" (69) dit-il . Ici les deux termes, nature et société', sont importants car ils impliquent deux déterminismes, l'un biologique et naturel, l'autre social. En effet le fou n'a fait que suivre la pente naturelle de sa nature vicieuse (déterminisme biologique), ensuite la société l'a contraint à garder les vices qui lui étaient utiles (déterminisme social). Il est ainsi devenu le fou de Bertin. De fou naturel comme le dervé de la *Feuillée*, il est devenu par nécessité le fou social. Comme autrefois, le fou du roi mettait en représentation ses difformités, au 18e siècle le fou social cultive ses vices pour amuser les nouveaux riches. La folie a subi une sorte d'embourgeoisement : jadis le fou était le privilège et la possession du roi ou d'une élite, en plein dix-huitième il appartient au bourgeois. Tous les Bertin ont leurs fous. La conséquence est une contamination de la société avec la folie. Par contrainte sociale, ou déterminisme social, le neveu joue le rôle du bouffon pour vivre ; or, dans la comédie humaine, chacun doit "prendre une position" lorsqu'il "a besoin d'un autre" (127), donc chacun doit jouer le jeu du fou. Le déterminisme social est valable autant pour les maîtres que pour les esclaves, pour le puissant que pour le fou indigent. Le fou ne reste plus isolé dans son enclave insulaire ; jouer le fou devient, à l'époque moderne, le jeu nécessaire et social que chacun doit apprendre pour survivre. La folie touche chaque être humain, et chacun choisit soit de la rejetter comme le philosophe, soit de la cultiver comme le neveu. La folie excentrique prend le nouveau nom de "génie."

Au 18e siècle, Diderot donne à la société de son temps l'image de la folie du neveu. Selon le philosophe, l'existence du neveu n'est pas seulement un produit de la nature, mais aussi le ver d'un système social, que la société entretient et dont le ver se nourrit. Diderot, conscient de la corruption de la société de son temps, s'interroge sur l'élaboration d'une nouvelle morale pour une nouvelle société.

Mais la grande innovation est que pour la première fois, sous le plan physique, le bouffon est représenté comme un "grain de levain" qui fermente et qui se transforme sans jamais être le même d'un moment à l'autre. Par là Diderot montre son intérêt du vivant et son adhésion aux thèses du vitalisme. Au 18e siècle, deux courants s'opposaient dans les sciences naturelles comme le rappelle Foucault dans *Les Mots et les choses* :

> L'opposition entre ceux qui croient à l'immobilité de la nature - à la manière de Tournefort et de Linné surtout- et ceux qui, avec Bonnet, Benoît de Maillet et Diderot, pressentent déjà la grande puissance créatrice de la vie, son inépuisable pouvoir de transformation, sa plasticité [...] (138-39)

Le bouffon devient alors le signe même de la spécificité du vivant, du changement, de la plasticité du pouvoir de la vie. On pense alors au vitalisme de l'image carnavalesque qui ne meurt jamais et se renouvelle sans cesse.

3.4 Application des éléments ménippéens aux textes

La liste des quatorze caractéristiques de la ménippée, que Bakhtine a dressée dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, va encore être utilisée pour montrer l'appartenance des textes du chapitre 3 à la tradition ménippéenne. Il est utile de rappeler que les deux premiers éléments de la liste sont : "L'élément comique," "la nature carnavalesque" et "une exceptionnelle liberté d'invention [...] et d'usage du fantastique" (133-4).

On a montré que les deux textes appartiennent au mode carnavalesque sério-comique. Dans *Amphitryon*, le ton pathétique alterne avec le burlesque créé par les

deux valets bouffons Mercure et Sosie. Déjà à l'époque latine, Plaute avait classé sa pièce sous l'étiquette de "tragi-comédie." Le *Neveu* est un mélange de bouffonneries exécutées par les pantomimes de Rameau et de satire caustique contre la cour et de tous les gros bourgeois financiers de Paris de 1761.

Amphitryon commence par une scène fantastique à machines, dont Molière était très fier : Mercure assis sur un nuage attend La Nuit. A la fin de l'acte III, Jupiter apparaîtra aussi dans les nuées de l'Olympe. Cette pièce est plus baroque que classique si on tient compte du critère de vraisemblance qui n'est pas respecté et des effets de dédoublement et de miroir. Le *Neveu* présente une extraordinaire liberté d'intrigue où il ne se passe rien et tout, mais où cependant l'invention de Diderot est à son maximum. En outre Diderot a aussi pressenti l'art de la pantomime qui atteindra son apogée au début du siècle suivant avec le personnage-type du Pierrot, incarné par le mime Baptiste Deburau.

Le troisième élément ménippéen, qui résume que le fantastique ne sert pas à incarner positivement la vérité, mais à la chercher, la provoquer et l'éprouver (*Dostoïevski*, 134), est important dans l'étude de ce troisième chapitre. En effet, dans les deux textes, le bouffon, comme son ancêtre, le fou, est détenteur de vérité : Sosie devient un exemple de sagesse, et Rameau est sans cesse présenté comme un mélange de sottise et de raison. Cependant chez Diderot les deux personnages du fou et du sage ne sont pas présentés successivement mais simultanément : la folie séjourne dans le voisinage du génie. On peut rattacher à cette question le cinquième élément de la liste, qui déclare que "la ménippée est le genre des questions ultimes" (135). On a montré, en effet, que Molière se plait à mettre en représentation le *cogito ergo sum* de Descartes pour montrer l'insuffisance de cette théorie trop idéaliste et abstraite. Sosie, le bouffon, armé de son bon sens et sagesse arrive à la conclusion contraire de Descartes : que ses sens et sa mémoire lui prouvent l'existence d'un "moi" défini par un corps matériel bien présent. Quant au *Neveu*, le sage est personnifié par MOI, le

philosophe, qui se compare souvent à Socrate, Platon et Diogène, le cynique. Ménippe de Gadare, qui a donné son nom au genre littéraire de la ménippée, appartenait à l'école des cyniques.

Le "naturalisme de mauvais lieux plein d'excès et de grossièreté," "la construction à trois plans," "l'observation faite d'un point de vue inhabituel, par exemple d'en haut" (135-6), ont été des éléments développés au maximum par cette étude. Rappelons toutefois que le lieu d'*Amphitryon* est le seuil, donc un symbole d'espace ouvert qu'il faut traverser. Le *Neveu* se passe dans les jardins du Palais Royal, donc un endroit ouvert de rencontre. Le jardin public peut se comparer à une grande route de la ville. Le café de la Régence, où le narrateur regarde les joueurs d'échecs "pousser le bois," est la version moderne de la taverne des jeux médiévaux. Alors que la taverne était un endroit vicié, le café devient ici le lieu de rencontre où se mêlent de nombreuses classes sociales.

Ensuite, *Amphitryon* présente les trois niveaux : l'Olympe dont on voit un fragment dans le prologue avec Mercure assis sur un nuage et plus tard comme arrière plan du décor où apparaît Jupiter. Le niveau terrestre est représenté par le seuil de la maison d'Amphitryon dont l'accès est interdit aux humains. La maison, lieu du péché, de l'amour adultère, nid des ébats amoureux de Jupiter avec une mortelle, est un lieu reservé aux plaisirs des dieux, endroit propice pour la conception d'un autre dieu, ici Hercule. Le seuil représente un endroit neutre, de passage ou de transition ; il est nécessaire de le franchir pour accéder à la porte de l'endroit interdit. Le seuil indique une limite au-delà de laquelle les conditions sont changées. Le *Neveu* ne présente pas cette structure à trois niveaux, cependant on pourrait considérer le parterre, lieu privilégié du philosophe, comme un endroit idéal d'observation pour juger la scène où l'espèce humaine joue la pantomime, "le grand branle de la terre." Cette position de recul pour l'un, de participation pour l'autre entraîne un dialogue intense.

La position de Jupiter déclenche toute une série d'événements malencontreux dans le monde des humains ; il faudra que le dieu réintégre l'Olympe pour qu'un soi-disant d'ordre revienne. La naissance d'Hercule rappellera sans cesse à Amphitryon son infortune. Dans le *Neveu*, MOI défend la position du philosophe "perché sur l'épicycle de Mercure," car dit-il, il peut ainsi jouir du recul pour s'interroger. Dans la vieille astronomie de Ptolémée, l'épicycle est un cercle imaginaire qu'un astre est supposé décrire autour de la terre. Cette perspective d'en-haut pour observer la terre en-bas a été souvent employée par les satiristes ménippéens : par exemple, Lucien de Samosate nomme un de ses interlocuteurs "Menippus" dans son *Icaromenippus* ; ce dernier se trouve sur la lune et contemple la terre en dessous de lui. Cette position de vue d'en-haut se nomme *catascopia* en grec.

Mais surtout la perspective du point de vue inhabituel du fou, du valet-bouffon ou du parasite râté de la société entraîne des possibilités illimitées de fragmentation de la personne humaine, de doubles, de parodies et de fantasmes (huitième élément ménippéen). L'innovation de Diderot est de présenter la folie au voisinage du génie : entre les deux la distance est minime ; alors qu'auparavant la folie restait dans son domaine bien délimité sans possibilité de contamination. Chez Diderot les rapports de la raison et de la déraison prennent un visage nouveau. La folie prend le masque du familier. Comme le dit Foucault, dans *L'Histoire de la Folie*, "la déraison n'est pas hors de la raison, mais justement en elle, investie, possédée par elle" (434). Le fou devient un personnage social avec une conscience exaltée, certes, mais néanmoins sensible, et ceci vingt-huit ans avant la révolution française. En outre la figure du Neveu est très moderne et ses pantomimes soulignent l'importance du corps-langage et de la non-parole, thèmes caractéristiques du 20e siècle.

Bakhtine fait remarquer que "la ménippée est pleine de contrastes violents, d'alliances contradictoires" et de "scènes à scandales" (138). En fait, toute la pièce d'*Amphitryon* repose sur les quiproquos du double provoquant des scènes à scandales.

En filigrane est inscrit ce que pense l'auteur des moeurs des grands et des puissants de la cour, qui prennent leurs plaisirs sexuels sans trop penser aux conséquences. On pense au droit de cuissage des seigneurs de l'Ancien Régime, droit que dénoncera Beaumarchais dans le *Mariage de Figaro*. Dans le *Neveu*, Rameau se glorifie d'actes souvent immoraux et quelquefois macabres : il trouve normal de faire l'entremetteur entre financiers et jeunes filles innocentes ou en utilisant même sa propre femme. Il admire le renégat d'Avignon comme étant plus parfait que lui dans le vice sublime (le renégat prend possession de la fortune d'un juif en le dénonçant et l'envoyant à la mort, après avoir été son ami). Le neveu jubile en racontant cette histoire, ce qui cause une réaction horrifiée chez le philosophe. Le langage de Rameau est souvent grossier dans l'expression des réalités sexuelles ; la métaphore de l'enclume et du petit marteau, illustrant les rapports sexuels de Bertin et de la grosse Comtesse, est dans la tradition des plaisanteries villageoises. Son langage comporte un vocabulaire du bas : "ses boyaux crient," "crever de faim" (71), "tous les gueux se reconcilient à la gamelle" (86) (gamelle étant le récipient rudimentaire des prisonniers, des soldats ou animaux). Les ultimes pantomimes du Neveu tournent en dérision le cérémonial de l'étiquette de la cour (les flatteurs qui se plient en quatre devant le plus puissant). Le neveu parodie sous le masque du fou la figure de l'honnête homme, homme de cour, vu à travers le prisme du carnavalesque. Ses gesticulations montrent le côté ridicule d'une société de cour à la dérive avant la Révolution.

Dans *Amphitryon*, les contrastes se jouent entre les différentes classes sociales : Molière n'hésite pas à mettre en scène deux histoires similaires, l'une du "haut" (l'Olympe et le général thébain et sa femme), l'autre du "bas" avec des personnages d'origine populaire. Chaque classe est reproduite avec son langage et ses attitudes. Le neveu est l'exemple parfait de mésalliances par sa nature paradoxale : un mélange de haut et de bas, de raison et de déraison, de grandeur et de bassesse. Un jour, il sera bien vêtu, poudré et gras ; l'autre, il sera décharné, crevant de faim et sale.

On peut lire ces deux textes comme la parodie d'un univers utopique, qui peut être inclus comme caractéristique de la ménippée selon Bakhtine. Car il s'agit d'une société corrompue où les rapports humains sont loins d'être harmonieux et justes. Le monde présenté dans *Amphitryon* et le *Neveu* est une satire du meilleur des mondes possibles.

Les derniers éléments de la liste se résument à "l'usage de genres adventices," au "mélange de discours en prose et en vers" et à la "pluralité de tons et de styles." Soulignons donc l'originalité stylistique d'*Amphitryon*, qui se fait remarquer par l'usage de vers irréguliers. Par cet emploi, Molière conteste la versification régulière classique de l'alexandrin, qui représente le vers classique du 17e siècle. Le texte du *Neveu* est difficile à classer comme genre, et possède tant d'éléments ménippéens qu'il semble qu'on puisse l'inscrire dans cette tradition carnavalesque. On y trouve des traces de la satire horacienne (l'épigraphe tirée d' Horace en est le témoignage), et du dialogue socratique, l'une d'origine latine, l'autre grecque. Les digressions du texte font penser au cours de la pensée qui passe d'un sujet à l'autre en sautant du coq à l'âne. La forme de narration est binaire : elle est composée d'une partie narrée et d'une autre représentée, *diégésis* contre *mimésis*. Dans ses digressions, Diderot emprunte beaucoup à l'opéra et au mime ou le corps-langage. On dirait que Diderot cherche de nouvelles formes d'expression autre que le langage, comme la musique et la pantomime. Dans *Amphitryon*, le ton burlesque et le ton précieux alternent. Dans le *Neveu*, satire latine, dialogue philosophique, structure carnavalesque, digression, pantomimes sont entremêlées (voir question précédente).

Enfin toujours la dernière caractéristique de la liste, qui joue un rôle très important dans le classement des textes ménippéens, et qui, selon Bakhtine,

> est le caractère d'engagement au jour le jour. C'est à sa façon le genre "journalistique" de l'antiquité, écho aigu des problèmes idéologiques du jour. [...] Un ton de journaliste, de publiciste, de feuilletoniste, une actualité aiguë caractérisent plus ou moins tous les représentants de la ménippée. (139)

La satire d'*Amphitryon* vise surtout la noblesse et le roi. Dès le 19e siècle, des critiques comme Roederer, puis Michelet, ont montré que Molière voulait faire allusion aux amours de Louis XIV avec Mme de Montespan. Donc une pièce qui comporte des allusions à l'actualité (Pommier 212-28).

Le *Neveu* est un vrai journal de la société de 1761, qui présente non seulement une société corrompue, mais aussi les polémiques et les événements contemporains. Ainsi est mentionnée la "querelle des bouffons" qui a divisé en 1750 ceux qui allaient à l'opéra en deux camps. D'un côté, le camp pour les Italiens qui supportait Pergolesi et Duni, de l'autre les Français représentés par Lully et l'oncle de Rameau, Jean-Philippe Rameau, compositeur et claveciniste (1683-1764). Est mentionné aussi l'usage de la claque : le neveu est payé pour être assis au parterre et pour applaudir l'actrice. Ce détail indique qu'on ne s'asseyait plus sur la scène et qu'à cause de la distance du parterre, il était nécessaire d'encourager le public à applaudir (surtout dans le cas de mauvais acteurs). Cette pratique continuera pendant tout le 19e siècle. Mais surtout on perçoit l'injustice économique et sociale qui règne en 1761. Les financiers comme Bouret, Villemorien, sont des fermiers généraux qui achètent leur office au roi : faisant partie d'une compagnie nommée "ferme générale" ils sont chargés depuis Colbert (1664) de verser au Trésor royal une somme représentant tous les impôts et d'aller ensuite recueillir l'argent chez le peuple. Les fermiers se faisaient évidemment payer le double, faisant un profit énorme, et étaient donc détestés de la part de la population.

Mais surtout le texte est un témoignage fidéle de la pensée scientifique de l'époque. En représentant le bouffon comme un "grain de levain" toujours en transformation, Diderot montre son intérêt du vivant en exposant la nouvelle thèse du vitalisme. À cette époque, la science de la biologie n'existait pas encore : la préoccupation du 18e siècle était de classer les êtres vivants, car l'intérêt scientifique ne se portait que sur le visible (la vie elle-même ne constituant pas un objet d'étude). Foucault

nous rappelle dans *Les Mots et les choses*, qu'"au 18e siècle, observer c'est voir" (146) car la technologie ne permet pas encore de scander l'invisible. Or Diderot pressent l'existence des sciences de la vie et annonce, bien avant Darwin et Lamarck, le débat de l'évolution.

CHAPTER 4
LE GROTESQUE, L'UBUESQUE ET LE CLOWNESQUE

À la Renaissance, lorsque les célébrations du carnaval s'achevèrent, les rites d'inversion qui caractérisaient les fêtes médiévales infiltrèrent la littérature sous la forme du carnavalesque. Cette sensibilité carnavalesque s'est, depuis le 16e siècle, transformée au contact de nouveaux courants esthétiques. Par exemple, aux 17e et 18e siècles, le carnavalesque subit la greffe italienne de l'art de la *commedia dell'arte*. Au début du 19e siècle, les Romantiques apporteront au domaine littéraire la théorie du grotesque. La démarche romantique peut être aussi vue comme une tentative d'instaurer une tradition de rupture contre le monologisme du classicisme. En effet en 1827, Victor Hugo, dans la *Préface de Cromwell*, fait du grotesque une nouvelle catégorie esthétique qu'il considère comme le nouvel ingrédient de l'art moderne. Hugo, marque donc une date doublement importante, d'une part il introduit une nouvelle forme de penser, d'autre part il réhabilite la forme dramatique comme expression littéraire. Le théâtre moderne français doit beaucoup à la vision hugolienne.

Auparavant, depuis la Renaissance, le grotesque restait confiné aux beaux-arts ; des excavations entreprises à la fin du 15e siècle, sous le palais de Néron, avaient révélé des ornements fantasques désignés sous le nom de *grottesques* (de *grotta*, cave en italien). Les motifs ornementaux étaient le plus souvent des créations contre-nature, qui ne présentaient aucune vraisemblance avec le réel. Le mot *grottesques* ou la *grottesque* était donc d'abord un terme des beaux-arts pour définir le difforme et le marginal *versus* le classique et la norme. Dès la deuxième moitié du 18e siècle, deux littéraires allemands, Möser et Flögel transforment ce courant artistique secondaire en théorie esthétique –"le grotesque"– qu'ils lient à la culture comique et populaire.

Car en 1761 (curieusement la date de la rédaction du *Neveu de Rameau*), on assiste en Allemagne à une querelle de l'ancien théâtre et du nouveau. Comme le rappelle Bakhtine dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* :

> En Allemagne, une lutte ardente s'engage autour du personnage d'Arlequin, qui figurait alors obligatoirement dans toutes les représentations théâtrales, mêmes les plus sérieuses. Gottsched et les autres tenants du classicisme voulaient qu'Arlequin fut chassé de la scène "sérieuse et décente." (44)

Justus Möser prit la défense d'Arlequin en publiant *Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen* (*Arlequin ou la défense du comique grotesque*, 1761). Dans cette étude, Bakhtine continue, Möser souligne qu'Arlequin appartient au monde de la *commedia dell'arte*, un univers doté d'une intégrité personnelle possédant ses propres lois esthétiques (44). Möser définit cette esthétique populaire sous l'appellation de "comique grotesque," à laquelle il oppose celle du classicisme du beau et du sublime. Cette défense sera appuyée par le critique littéraire, Flögel, qui, dans l'*Histoire du comique grotesque* (1788), examine les formes du grotesque dans les fêtes médiévales européennes. Pour la première fois, le grotesque apparaît comme un mode d'expression à part, lié à une théorie.

Bakhtine a le mérite de continuer l'exploration du grotesque comique, mis en évidence par Möser et Flögel. Il fait le lien entre le carnaval, fête d'inversion par excellence, et le *carnavalesque* qu'on retrouve dans certains textes jusqu'au roman moderne. Pour Bakhtine la sensibilité carnavalesque ne meurt jamais. Au contraire elle se perpétue en se renouvelant, au cours des siècles suivants, dans le genre littéraire de la ménippée. Le texte dialogique du *Neveu* de Diderot appartient par son ton sério-comique au genre carnavalesque de la ménippée. Diderot, à travers le personnage du neveu de Rameau, avait déjà intuitivement mis en relief deux grotesques : un grotesque incarné par le bouffon médiéval et satirique lié à la culture carnavalesque et un grotesque plus ironique lié à la culture romantique du siècle à venir. Ces deux

grotesques, définis dans le chapitre précédent de cette étude, sont associés au rire : le rire carnavalesque, qui est le rire euphorisant de l'énorme, de l'excès, de l'ambivalence, de l'obscène et du blasphème, et l'autre, le rire romantique, qui est grinçant avec une visée souvent tragique et pessimiste. Il est donc permis de considérer Diderot comme le premier littéraire français à avoir souligné les deux pôles, positif et négatif, du grotesque. L'un appartient à la tradition médiévale et carnavalesque, l'autre montre déjà les signes naissants de la sensibilité romantique.

Au 19e siècle, Victor Hugo et les Romantiques français remettront au goût du jour la notion esthétique du grotesque. En effet, les jeunes écrivains du début de ce siècle se passionnèrent pour l'image de Pierrot, le clown triste au masque blanc, car ils aimaient s'identifier à ce type marginal, artiste, incompris et raillé par la société. Le grotesque tient une place importante dans le romantisme français : Victor Hugo élaborera une théorie du grotesque dans la *Préface de Cromwell* (1827), puis remettra sur la scène théâtrale la figure du bouffon tragique avec Triboulet dans *Le Roi s'amuse* (1832) et avec Quasimodo dans le roman *Notre-Dame de Paris*. Hugo, toutefois, ne gardera que le côté tragique du grotesque dans ses oeuvres, alors que théoriquement il proclame le grotesque comme le mélange de tons, le sérieux et le comique, le tragique et le carnavalesque. Il faudra attendre Alfred Jarry qui, dans *Ubu Roi*, redonnera au grotesque son ambivalence positive et négative, comique et tragique. Ce grotesque, qu'on nomme souvent "grotesque moderniste," car il annoncera la direction que prendra le théâtre au 20e siècle, renouera avec la vraie tradition carnavalesque en portant toutefois des traces historiques de son époque.

Pour suivre la transformation du grotesque, et par conséquent l'évolution de notre bouffon, il est essentiel dans un premier temps de ce chapitre de comparer les deux grotesques : le grotesque romantique élaboré par Victor Hugo en 1827, et le grotesque carnavalesque que Bakhtine analyse en profondeur dans son livre sur

Rabelais (1965). Car la voie pour expliquer le théâtre de Jarry et de Beckett passe par la vision hugolienne.

4.1 Le Grotesque, Hugo et Bakhtine

Louisa Jones, dans *Sad Clowns and Pale Pierrots*, examine comment, en France, la structure carnavalesque de la Révolution Française stimula l'imagination romantique par le biais du grotesque. En effet, depuis 1789, les couches sociales avaient été permutées, le haut et le bas mélangés, le héros, comme Napoléon, devenu roi éphémère de Carnaval, d'abord sacré et adulé, puis exilé et déchu (12). Une confusion prit place entre le haut et le bas, la noblesse et le peuple, le héros et l'homme commun. Le clown-bouffon devint nécessairement le type parodique du héros déchu. Parallèlement un autre clown, au visage blanc, rêveur et sensible, captiva l'imagination des poètes : ce fut le *Pierrot* de la pantomime.

Mais le succès du clown fut dû en partie au talent d'un certain Jean-Gaspard Deburau, surnommé Baptiste Deburau, qui éleva l'art de la pantomime à un niveau artistique plus élégant et raffiné (Jones 41). Car au début du 19e siècle, le théâtre populaire se trouva relégué à la périphérie de Paris sur le Boulevard du Temple, plus connu sous le nom de Boulevard du crime à cause de sa réputation malfamée. Le long de cette artère, les spectacles se déroulaient dans une atmosphère populeuse et tapageuse : le Théâtre des Funambules y offrait des mélodrames, des vaudevilles, des numéros d'acrobatie et des pantomimes (Jones 39-40). Dès 1813 Deburau donna au type populaire du Pierrot de la *commedia* un aspect moderne : du valet rustre et naïf Pédrolino, il créa le clown rêveur au visage blanc. Pierrot devint un personnage pathétique qui incarnait "l'amant" de la femme idéalisée et inaccessible. Deburau remplaça le grand chapeau blanc de Pédrolino par une calotte noire qui mettait en relief le blanc de sa physionomie. Le masque, en farine, accentuait l'art silencieux de ses gestes et l'absence de la parole. Ce masque "vide" fascina les auteurs romantiques (Jones 42).

Cependant, les jeunes poètes romantiques étaient, en même temps, tout à fait conscients de la nécessité de créer un nouveau théâtre national. Stendhal avait auparavant tenté avec son *Racine et Shakespeare* (1825) de réformer les formes théâtrales devenues caduques et sclérosées (comme par exemple la règle des trois unités du théâtre classique, considérée comme un vestige de la pensée aristotélicienne). En 1827 Victor Hugo établit une rupture avec le classicisme en proclamant le grotesque comme une nouvelle catégorie esthétique moderne.

De nombreuses similitudes peuvent être mises à jour entre la pensée d'Hugo (1827) et celle de Bakhtine (1965) : d'abord, la *Préface* révèle de nombreux rapports entre les aspects caractéristiques du romantisme français et du carnaval bakhtinien, en l'occurrence, le réalisme grotesque, les mésalliances et le dialogisme. Mais leur pensée diverge en ce qui concerne l'origine du grotesque et son rire.

Comme Bakhtine, Hugo tente de présenter l'histoire diachronique du grotesque depuis l'Antiquité. Selon lui, l'humanité a évolué en trois âges "les temps primitifs, les temps antiques, les temps modernes" (Hugo 411). Les temps primitifs ont affectionné l'ode, les temps antiques l'épopée et les temps modernes doivent s'exprimer par le drame ; comme l'explique Hugo :

> Les personnages de l'ode sont des colosses : Adam, Cain, Noé ; ceux de l'épopée des géants : Achille, Atrée, Oreste ; ceux du drame sont des hommes : Hamlet, Macbeth, Othello. L'ode vit de l'idéal, l'épopée du grandiose, le drame du réel. Enfin, cette triple poésie découle de trois grandes sources, "la Bible, Homère, Shakespeare" (423).

Comme Bakhtine, il lie le grotesque au dialogisme qui offre une multiplicité de voix : "le beau n'a qu'un modèle, le laid en a mille." Les images du carnaval bakhtinien se trouvent aussi présentes dans la *Préface*. Ainsi le grotesque se nourrit de mésalliances et de contrastes : le grotesque est au laid ce que le sublime est au beau. L'être humain est complexe, un mélange de grotesque et de sublime (on pense au Neveu), chez qui le corps et le coeur ne sont pas toujours en harmonie. Cependant l'antithèse qui structure la pensée d'Hugo trouve son origine dans sa

religion. D'après Hugo, le christianisme s'est édifié sur une philosophie manichéenne, car la Bible abonde d'exemples dualistes qui juxtaposent le jour et la nuit, le bien et le mal, l'ange et le démon. Ainsi l'être est double, l'un immortel (l'âme), l'autre périssable (le corps).

Les similitudes s'arrêtent là. Car contrairement à Bakhtine, Hugo fait commencer les temps modernes avec le christianisme, car dit-il "Cette religion est complète parce qu'elle est vraie" (413). Le christianisme est responsable de la dualité de l'homme qui se compose d'un corps passager et d'une âme immortelle. Il était important que le point d'origine de la nouvelle esthétique d'Hugo soit le christianisme, car il pouvait ainsi détrôner les valeurs esthétiques néo-classiques qui se limitaient à l'imitation de l'Antiquité paienne. Hugo déclare :

> Le grotesque, ce germe de la comédie, recueilli par la muse moderne, a dû croître et grandir dès qu'il a été transporté dans un terrain plus propice que le paganisme et l'épopée. (420)

En faisant commencer le grotesque à partir du christianisme, Hugo exclut de l'histoire du grotesque son meilleur représentant, Aristophane. Il passe sous silence les fables Atellanes, farces latines grotesques par excellence, et le contre-courant baroque du 17e siècle, qui se développa au contact néo-classique de la Renaissance. D'après Hugo, le grotesque de la comédie antique ne présente aucune valeur :

> Aussi la comédie passe-t-elle inaperçue dans le grand ensemble épique de l'antiquité. A côté des chars olympiens, qu'est-ce-que la charrette de Thespis ? Près des colosses homériques, Eschyle, Sophocle, Euripide, que sont Aristophane et Plaute ? [...] Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout : d'une part, il crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon. [...] C'est lui qui fait tourner dans l'ombre la ronde effrayante du sabbat, lui encore qui donne à Satan les cornes, les pieds de bouc, les ailes de chauve-souris. C'est lui, toujours lui, qui tantôt jette dans l'enfer chrétien [...] Ce sont des créations de sa fantaisie que ces Scaramouches, ces Crispins, ces Arlequins, grimaçantes silhouettes de l'homme, types tout à fait inconnus de la grave antiquité, et sortis pourtant de la classique Italie. C'est lui enfin qui, colorant tour à tour le même drame de l'imagination du Midi et de l'imagination du Nord, fait gambader Sganarelle autour de Don Juan et ramper Méphistophélés autour de Faust. (418)

Ce paragraphe de la préface de *Cromwell* révèle la pensée d'Hugo : les mots "sabbat," "Satan," "enfer chrétien" montrent un monde inhospitalier, un monde qui a peur de la damnation. Le grotesque hugolien est caractérisé par l'horreur et la peur de Satan. Alors que chez Bakhtine, le grotesque n'est pas associé à la religion, mais à la culture populaire qui se manifeste dans l'expression orale et dans le rire. Selon Bakhtine, le rire du carnaval est une manière de percevoir le réel, et n'est en aucune façon tragique. Il est au contraire régénérateur, libérateur, profanateur et thérapeutique. On peut désormais distinguer le grotesque carnavalesque, apparenté à la culture populaire, et le grotesque romantique, basé sur la mythologie chrétienne de la faute et de la damnation. Le grotesque romantique sera analysé en détail au 20e siècle par Wolfgang Kayser en 1957. Selon ce critique allemand, c'est un sentiment d'aliénation qui s'exprime par l'expérience de vide et de néant : le même processus que décrit Freud dans son analyse de *L'Homme au sable* d'Hoffmann, une "inquiétante étrangeté" ou *unheimlich* qui viole notre petite sécurité environnante. Le grotesque carnavalesque, de valeur positive, célèbre la vitalité et le dynamisme humain, alors que son jumeau est centré sur une vision tragique du monde et débouche sur la solitude, l'étrangeté du monde et l'impasse de la mort. L'un se construit autour du rire, l'autre autour de la peur et de l'angoisse. Il existe donc plusieurs nuances de grotesque : un de pôle positif lié au principe matériel et corporel du bas avec le pouvoir de régénération, de purification et de mouvement cyclique (la terre est berceau et tombe), l'autre de pôle négatif annonçant un monde de désagrégation, régi par des forces mauvaises, et dont la seule issue est la mort.

Pourtant même si Hugo avait reconnu l'importance, pour le théâtre, de faire "gambader Sganarelle autour de Don Juan," il ne l'utilisera pas dans *Le Roi s'amuse* (1832). Car son bouffon "Triboulet" est un personnage tragique et non comique. De ce fait, ce drame tragique ne peut en aucun cas faire partie de la tradition ménippéenne qui demande le mélange des deux tons. Après l'échec de cette piéce, qui sera interdite

dès sa première représentation, Victor Hugo se tournera vers le roman (*Les Misérables* (1845)) et la poésie lyrique avant de s'exiler à Jersey et à Guernesey. Il faut toutefois signaler qu'à la fin de sa vie, Hugo s'est remis à écrire du théâtre, qui fut publié après sa mort en 1885 sous le nom de *Théâtre en liberté*. Cet oeuvre posthume contient une pièce, *Mangeront-ils ?*, qu'on pourrait qualifier de texte carnavalisé : c'est une pièce fantaisiste qui se rapproche le plus de la ménippée par le mélange de lyrisme, de burlesque, de répliques cocasses, et l'inversion carnavalesque entre le roi et le voleur rusé, Airolo. Il est donc étonnant que Hugo, qui pourtant avait souligné le mélange de l'horrible et du bouffon dans le grotesque moderne, n'ait jamais pu instaurer cette nouvelle esthéthique au théâtre. La dramaturgie hugolienne a trop puisé dans les mécanismes du mélodrame : drame d'amour, la jeune fille séduite, les pleurs, rencontres de hasard, le père dépossédé ...Ce n'est que tardivement que Hugo réussira pleinement à concilier les registres du comique et du tragique, dans son *Théâtre en liberté*, qui ne sera jamais représenté de son vivant.

4.2 Le Bouffon sauvage au pouvoir

Il faut attendre Alfred Jarry avec *Ubu Roi*, à la fin du 19e siècle, pour voir surgir une esthéthique théâtrale, qui influencera le théâtre moderne du 20e. Jarry mettra sur scène des personnages-marionnettes grotesques, qui semblent sortir d'un univers de bandes dessinées plutôt que du monde réel. Les deux protagonistes, Père Ubu et Mère Ubu, que Jarry caricaturise jusqu'à l'excès dans un décor carnavalesque, ne laissent cependant pas le spectateur insensible, qui ne sait jamais s'il doit rire ou être indigné. On peut considérer Ubu comme le petit-fils du *Neveu de Rameau* avec la même inclination au mal : les deux personnages se rangent du côté négatif des valeurs humaines, Rameau conscient et intelligent, Ubu sans conscience ni logique exhibant seulement une force brutale et instinctive ainsi qu'une flagrante stupidité.

Ubu représente le type du bouffon qui s'empare du pouvoir par la force brutale et qui devient socialement et politiquement dangereux. La pièce peut se lire comme

une satire du pouvoir conquis par la médiocrité. Dans l'étude présente, j'appelle le type ubuesque, cynique, destructeur, borné, inéduqué et primitif, le "bouffon sauvage," car W. B. Yeats, présent à la Première de la représentation, est censé avoir résumé l'hostilité de l'anti-héros par le commentaire : "Après nous, le dieu sauvage" (Degaine 310)

4.2.1 Tissage de voix

Une première difficulté est de classer *Ubu Roi*. Gérard Damerval, dans *Ubu Roi : La bombe comique de 1896*, qualifie la pièce d'inclassable :

> Drame, comédie dramatique, ou spectacle sans qualification, *Ubu Roi* ne peut être classé selon les acceptations classiques de ces termes, et les spectateurs de la Première historique ne se sont sans doute pas référés à ces étiquettes pour huer ou applaudir. (11)

Est-ce une comédie ? Certes, on rit. Mais rit-on parce qu'on est choqué par le langage ordurier des Ubus ? Est-ce une farce grossière et obscène ? En effet Mère Ubu, type de la mégère acariâtre qui contrôle son mari, rappelle la farce médiévale. Est-ce une parodie ? Car par son titre, la pièce est une imitation burlesque de la tragédie de Sophocle, *Oedipe Roi*. En outre, de nombreuses allusions littéraires et historiques font penser à *Macbeth* et *Hamlet* de Shakespeare, à la chanson de geste et à Rabelais. Mère Ubu pourrait aussi être vue comme une nouvelle Mère Sotte de la sottie. On pourrait définitivement qualifier *Ubu Roi* de parodie burlesque, mais ce ne serait pas lui donner toute l'importance qu'elle mérite. Est-ce une utopie ? En présentant sa pièce au "Théâtre de l'Oeuvre," le soir du 10 décembre 1896, Jarry situe la scène en "Pologne, c'est-à-dire nulle part" (Latour 15). La satire y est présente avec deux thèmes qui sont récurrents : les "Phynances" ou l'accumulation de la richesse et la destruction de la race humaine. Ces deux thèmes sont complémentaires et agissent comme le principe des vases communicants ; l'un ne va pas sans l'autre. Il semble qu'Ubu prophétise un monde moderne apocalyptique, où l'argent et l'accumulation de la richesse deviennent les nouveaux dieux. "Argent" équivaut à "pouvoir." Or en

s'accaparant de la richesse des autres et en tuant la poule aux oeufs d'or, le tyran tue aussi les cadres économiques de la société et fait régresser la civilisation à un état primitif. En outre l'achat et l'usage d'armes modernes, représentés par "la machine à décerveler," donnent au tyran le moyen de réaliser sa quête destructrice.

Or comédie, obscénité, parodie, satire, fantaisie, utopie, sont tous des éléments caractéristiques du texte ménippéen. Dans le but de classer *Ubu Roi* parmi les ménippées, cette étude s'orientera le long de deux axes : l'axe carnavalesque du monde sens dessus dessous qui structure le texte (le profil du bouffon, le vocabulaire et l'imagerie du bas, le grotesque de l'énorme) et l'axe dialogique qui analysera le texte comme un tissage de voix. Etymologiquement les mots "texte" et "tissu" proviennent du même mot latin *textus* qui veut dire un "assemblage de fils entrelacés les uns aux autres" : le texte d'*Ubu Roi* se préte à merveille à une telle lecture car il est formé par un enchevêtrement de fils linguistiques, culturels, sociologiques, historiques, politiques et esthétiques. Le paragraphe sur le dialogisme mettra donc en évidence ce tissage de voix empilées dans le texte-palimpseste, dans l'intertextualité de la parodie et dans la provocation historique qui se déroula à la première représentation. Par la provocation et la tradition orale de grand spectacle, *Ubu Roi* est en fait un mélange de voix : celle de l'artiste, du dramaturge, des jeunes décadents, des anarchistes politiques, des marginaux de la société et surtout celle des spectateurs bourgeois de la Troisième République.

4.2.2 Axe carnavalesque

Jarry a dessiné lui-même sur l'édition originale de 1896 un portrait d'Ubu : personnage sphérique avec un ventre important dont le relief est accentué par la spirale. Sous le bras droit il tient une baguette en bois qui est une allusion à la baguette du professeur, Hébert, qui enseignait la physique à l'auteur. Sa tête a la forme d'un cône percé de deux fentes béantes à la place des yeux. L'aspect du personnage se

situe à mi-chemin entre le grotesque et l'inquiétant. Par ce costume familier et extra-terrestre, Ubu peut être vu comme le croisement du fou médiéval à la marotte (le bâton de physique tenant lieu de marotte) et d'un personnage cosmique répugnant qui ne pense qu'à manger (la spirale de la galaxie se termine par le trou noir du nombril, centre qui engloutit toute nourriture). L'accent mis sur l'énorme ventre (ou sa gidouille selon les propres mots d'Ubu) ravale le personnage à un gigantesque intestin ou à une andouille, nourriture privilégiée d'Ubu. Un autre dessin (96) représente Ubu avec un chapeau melon sur la tête, la face porcine et le nez allongé (d'un crocodile ?) avec des moustaches tombantes. En plus de sa laideur, Ubu est sale car il ne se lave jamais (48), et pue comme les initiales de son nom Père Ubu, P. U., l'indiquent. Moralement il est couard, infâme et ignoble : il représente les qualités inverses du héros traditionnel, qui sont l'héroïsme, la grandeur d'âme et le sublime. Son aspect de marionnette ne lui confère aucune intériorité, conscience ou psychologie et en fait un être de surface. Même si Ubu s'est distingué en Espagne et fut roi d'Aragon (38), puis nommé Comte de Sandomir par le roi de Pologne (51), Ubu se place toujours en dehors de la société par bêtise instinctive. Il est plus proche de l'animal que de l'être humain : il est l'animal qui tue pour survivre et symbolise la pulsion du désir (le ça) normalement réprimée par le moi social. Pour s'emparer du pouvoir politique, Ubu n'utilise pas la ruse, le masque et le mensonge comme Machiavel ; au contraire Ubu exerce sa force primitive au grand jour par manque d'intelligence ; c'est un être dionysiaque à l'état brut qui suit ses passions et ses instincts sans jamais réfléchir.

Ce bouffon ignoble, destructeur et anarchiste s'empare du pouvoir par la force brutale : il n'est pas éduqué et se fait traîter maintes fois par Mère Ubu, plus lucide, "d'imbécile" (44), "d'homme mou" (50), "de citrouille armée" (93), de "gros pantin" (95), de "gros polichinelle" (122), de "sotte bourrique" (130). En outre Ubu ne sait pas parler, il déforme les mots "d'oreilles" en "oneilles" (84, 87, 90, 93, 110, 122), et "jumelles" en "lumelles" (111). La plupart du temps il bafouille ou invente

des néologismes comme "gidouille", mot qui désigne son énorme estomac et ventre, et qu'on peut rapprocher de "citrouille," "couille," "andouille." Par analogie, ces termes impliquent la connotation du flasque, du mou et de la stupidité (ne fais pas l'andouille, faire le couillon, la citrouille fait penser à la panse de Sancho Pança dans *Don Quichotte*). D'autres mots forgés s'ajoutent à la liste comme "bouzine, bouffre" et leurs dérivés "bouffresque, cornegidouille". Le mot-clé du texte "merdre," répété dix-sept fois dans le premier acte et trente-trois fois dans la pièce, est l'expression d'un esprit scatologique resté au stade adolescent. Tout le vocabulaire d'Ubu gravite autour de ce que Bakhtine nomme le matériel et le corporel du bas : le derrière, la matière fécale ou le bas-ventre sont constamment mentionnés dans les réparties telles, "n'ai-je pas un cul comme les autres ?", "à ta place, ce cul, je voudrais l'installer sur un trône" (39), "dites aux soldats, Seigneur Général, de faire leurs besoins" (103). Le met principal, "la merdre," est un met raffiné dont seul Ubu apprécie la saveur (47).

En plus de ses propos scatologiques, les répliques telles : "j'ai des oneilles pour parler et vous une bouche pour m'entendre. Vous me faites tromper et vous êtes cause que je suis bête," "je crois que je perds l'esprit ou que je ne sais pas lire" (90), et la phrase finale "S'il n'y avait pas de Pologne, il n'y aurait pas de Polonais" (139) montrent la bêtise du personnage et rapprochent Ubu du dervé. Sauf que la stupidité du dervé tombe dans la catégorie de la pathologie, alors que celle d'Ubu est le résultat de son manque d'éducation. Comme le bouffon, Ubu est un être marginal, car en massacrant tout le monde, il détruit la hiérarchie sociale et se place donc volontairement et stupidement hors de la société. Souvent il tombe et croit alors qu'il est mort : "Oh ! aïe ! au secours ! De par ma chandelle verte, je me suis rompu l'intestin et crevé la bouzine !" (52), "Ah ! Oh ! Je suis blessé, je suis troué, je suis perforé, je suis administré, je suis enterré" (105). Toutes ces réparties déclenchent le rire car elles soulignent l'obsession d'Ubu qui est centrée sur son ventre. Le raisonnement d'Ubu passe toujours par son énorme estomac. Néanmoins ce ventre, même s'il reçoit

des coups d'épée de Bougrelas ou de pistolet de Bordure, ne se dégonfle jamais. Ubu préfigure l'anti-héros du dessin animé du 20e siècle : le vilain qu'on ne parvient jamais à tuer ou "l'increvable." D'ailleurs, à la scène six de l'acte IV, l'accomplice d'Ubu, Palotin Cotice, tue l'ours par un "coup-de-poing explosif" (113) qui littéralement produit une explosion, et qui rappelle les gadgets utilisés par certains personnages de bande dessinée. Il y a en Ubu une pulsion obsessionnelle de tout dévorer : il veut manger Mère Ubu ("Vous allez passer tout à l'heure à la casserole" 39), "s'aiguiser les dents contre [ses] mollets" (44), et veut constamment manger de l'andouille. Même roi, il professe une insatiabilité semblable : il avale les richesses des nobles en les faisant basculer dans la trappe. La trappe rappelle la guillotine du tribunal de la terreur sous la révolution française. Une fois dans la trappe, les nobles sont traîtés comme des porcs à l'abattoir prêts à être dépecés et dégustés comme de la charcuterie :

> Amenez le premier Noble et passez-moi le crochet à Nobles. Ceux qui seront condamnés à mort, je les passerai dans la trappe, ils tomberont dans les sous-sols du Pince-Porc et de la chambre-à-Sous, où on les décervelera. (76)

L'appétit d'Ubu n'arrive jamais à saturation : il symbolise la dictature ou le régime totalitaire qui dévore tout de peur de perdre son pouvoir.

Le personnage ubuesque est un personnage provoquant : il inquiète, met mal à l'aise, gêne, scandalise ; il est grossier, mal élevé, obscène, laid, stupide, lâche, criminel, taré et sent mauvais. Il n'est pas de notre monde familier ; au contraire on le refoule. Jarry nous met en présence de notre "double ignoble" qui incarne nos instincts les plus primitifs. Ce n'est pas un théâtre de l'identification qui produit l'émotion du plaisir chez le spectateur, mais un théâtre de la cruauté, selon les mots prononcés plus tard par Antonin Artaud, théâtre qui comme la peste fait apparaître à la surface ce qui a été refoulé au plus profond de nous mêmes. Le spectateur ne voit plus son double idéalisé, mais son double vidé de toute humanité, laissant entrevoir à la place le vide, l'abîme et l'envers d'un monde réel et familier. Jarry dévoile le bas-fond troublant

de l'être humain, où sont enterrées nos peurs et nos tares. Ce théâtre dérange car il secoue, dans chacun de nous, les manies collectives, les habitudes et les scléroses sociales. Si *Ubu Roi* a scandalisé le public, ce n'est pas à cause du langage ordurier employé, mais à cause de la gêne éprouvée par les spectateurs qui, pour la première fois, se découvraient nus, sales et ignobles en dessous de leur vernis social.

Cependant malgré tout le côté crasseux et ordurier du personnage Ubu, malgré le dégoût qu'il suscite, ce dernier se range parmi les personnages grotesques qu'on ne peut prendre au sérieux. Le grotesque est tellement énorme qu'il se teinte d'infantilisme et du ludique. Le rire s'impose par lui-même.

4.2.3 Axe dialogique

Le texte d'*Ubu Roi* sort en dehors des limites du texte littéraire. On peut le comparer à un palimpseste qui a été effacé et écrit plusieurs fois : d'abord c'est une oeuvre collective qui doit sa naissance à l'inspiration d'une classe d'adolescents du lycée de Rennes dont Jarry faisait partie. La première version de la pièce s'intitulait "Les Polonais" et racontait les aventures du père Héb, devenu roi de Pologne. Le père Héb était la caricature de Félix Hébert, le professeur de physique que ces lycéens de quatorze ans détestaient et qu'ils surnommaient père Héb, père Ebé ou Ebouille. L'oeuvre subit une deuxième naissance, lorsque Jarry devenu étudiant à Paris retouche le texte palimpseste qu'il nomme *Ubu Roi*. À partir de cette date, 1891, Ubu s'affranchit définitivement de son modèle, le père Héb, pour devenir un personnage particulier, d'abord provocateur, anarchiste, puis un personnage culte. Au départ, *Ubu Roi* se présente comme l'oeuvre dialogique de lycéens, qui ont transcrit en écriture leur érudition, leur éducation de lycée, leurs souvenirs, leurs aspirations et leurs fantasmes d'adolescents.

En outre ce texte appartient à la lignée de textes-provocateurs qui sont rentrés dans l'histoire, tels *Tartuffe* de Molière, et plus spécialement *Hernani* de Victor Hugo qui a aussi divisé les spectateurs en deux camps, les pour et les contre. Or dans ce

cas précis, se sont fait entendre de la part du public des sifflements, des huées et des voix de mécontentement. Lorsque Jarry présente pour la première fois *Ubu Roi* au théâtre de l'Oeuvre, le 10 décembre 1896, il déclenche une autre "querelle des Anciens et des Modernes" entre les tenants du "bon théâtre de l'époque" et les jeunes artistes du Paris mondain et littéraire. Au premier mot lancé par Père Ubu "Merdre," les spectateurs se lèvent, hurlent et sont dans un tel émoi qu'il fallut dix bonnes minutes pour que le calme revienne (Latour 16). Le spectacle et le dialogue n'étaient plus sur la scène mais s'étaient propagés au parterre. Cette situation unique, qu'on pourrait qualifier de "carnavalesque" par le renversement de situation, est d'une richesse unique car elle fait entendre les entre-dialogues entre la scène et la salle, et entre les deux camps opposés des spectateurs. Chaque voix manifeste ses propres idées sociales, économiques, politiques et esthétiques. Il est rare de trouver un texte dramatique qui ouvre de si nombreuses possibilités dialogiques. *Ubu Roi* est un texte de rupture, texte subversif qui brise l'image apaisante et sécurisante de la vie quotidienne à laquelle aspirait la bourgeoisie de la fin du 19e siècle. C'est un texte qui va à contre courant de ce qui est accepté et qui remet en cause le système d'une institution et de la normalité. Le "merdre" du Père Ubu équivaut à la dénonciation historique du système politique et social du moment.

Le cri de Jarry montre en fait toute la désillusion et le désarroi d'une jeunesse qui, devant l'instabilité politique, se réfugient dans la provocation, le cynisme et la dérision. La jeune génération d'intellectuels, devant la prolifération des actes anarchistes, se plaisent eux-aussi à choquer, provoquer et semer le désordre. En poésie, dans le cabaret de Montmartre *Le Chat noir*, le poète Charles Cros, chef de file des poètes, les "zutistes" (1883), multiplie les provocations et les railleries en écrivant des vers cocasses et ludiques. Le mot "zut" semble être la première version édulcorée du "merdre" de Jarry. L'inspiration d'*Ubu Roi* doit certainement beaucoup au climat politique et anarchiste du moment. Car la IIIe République, avec la répression

sanglante de la Commune en 1871, la crise du boulangisme (1886-9), le scandale financier de Panama (1889-93) et l'injustice de l'affaire Dreyfus (1894-1906), traverse un régime de crises qui menacent gravement la stabilité intérieure de la France. Une instabilité gouvernementale chronique s'installe entre 1876 et 1914 : quarante-neuf gouvernements se succèdent (Rivière 271). La dernière décade du 19e siècle atteste la prolifération des attentats terroristes lancés par Ravachol en 1892 qui est condamné à mort mais deviendra dès lors un martyr politique en faisant des adeptes comme par exemple Auguste Vaillant qui lancera une bombe à la Chambre des Députés en 1893. Le président Sadi Carnot sera assassiné à Lyon l'année suivante par l'anarchiste Caserio.

Tout le système social et politique est passé en revue dans *Ubu Roi*. La trappe aux nobles est un indice précieux qui témoigne que depuis la Révolution française, la terreur et son tribunal révolutionnaire, toute la politique française n'a été menée que par des bouffons "sauvages" assoiffés de pouvoir : qu'ils se nomment Robespierre, Napoléon (Ubu parcourt l'Europe de la Pologne à l'Ukraine à la Lithuanie en convoitant la Russie), Louis XVIII ou Louis-Philippe (rois représentés souvent par un embonpoint), ou Napoléon III qui s'est mis sur le trône par un coup d'état. A travers Ubu, Jarry satirise non seulement les rois et les empereurs, mais l'exercice même du pouvoir. Ubu, le bouffon "sauvage" au pouvoir aura même des descendants au théâtre : Ubu est la version grotesque de l'effrayant Caligula de Camus.

Jarry, sympathique aux causes anarchiques du moment, dénonce non seulement le système politique, mais aussi le système social basé sur l'argent et les spéculations financières. C'est un monde de l'arrivisme où on ne se soucie pas comment on fait fortune. Le capitalisme est symbolisé par l'énorme ventre, la gidouille qu'Ubu aime à remplir d'andouille. Ce ventre en expansion devient le symbole de la prospérité : on pense aux caricatures de Daumier qui a peint les bourgeois et les financiers de la deuxième moitié du 19e siècle avec un bas-ventre important. Le ventre représente

la richesse accumulée par les échanges économiques et par le triomphe des marchés capitalistes. Le "phynancier" ou rentier ubuesque remplace le Bertin de Diderot, le capitaliste de Marx ou plus tard le "salaud" de Sartre.

Toutefois, Jarry pique l'intérêt du spectateur par la parodie burlesque en semant des allusions littéraires et historiques dans le texte. Parodier, c'est inverser l'ordre du monde ou recréer une histoire parallèle sous l'angle comique de la dérision. L'intrigue d'*Ubu Roi* parodie celle de *Macbeth* de Shakespeare : Mère Ubu en Lady Macbeth qui insuffle à son mari sa soif du pouvoir et le pousse au meurtre du roi d'Ecosse. On retrouve les mêmes étapes dans les deux pièces : Acte I, le complot, Acte II, l'assassinat du roi lors d'un banquet et la fuite des fils du roi, Acte III, la dictature et la folie destructrice du tyran, Acte IV, la guerre contre le fils du roi soutenu par les troupes russes dans *Ubu Roi* (troupes anglaises et les nobles d'Ecosse dans *Macbeth*). En plus Jarry fait intervenir le spectre du père qui incite le fils, seul survivant, à venger l'honneur de la famille, comme dans la tragédie d'*Hamlet*. *Ubu Roi* apparaît donc comme un croisement burlesque des deux tragédies shakespeariennes, avec la différence que chez Jarry ses personnages ne se débattent jamais avec le mal car ils ne possèdent pas de conscience. Le premier indice, que donne Jarry de parodier Skakespeare, se trouve dans l'exergue adressé, non aux spectateurs, mais aux lecteurs :

> Adonc le Père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragédies par escript." (33)

Jarry profite de la controverse sur l'origine du nom de Shakespeare, et donne la filiation fantaisiste que le nom de Shakespeare vient de son personnage Ubu qui jadis "hoscha la poire," qui est la traduction littérale de "shake pear" ("to shake one's head," hocher de la tête). Peut-être fait-il aussi allusion à la silhouette de Louis-Philippe qui s'est fait ridiculiser comme "poire" par les caricaturistes de l'époque ?

De nombreuses ressemblances avec la chanson de geste peuvent aussi être soulignées : par exemple l'expression "De par ma chandelle verte" devient une sorte de blason médiéval du Père Ubu. Les Palotins (jeu de mots entre paladin, palatin et salopin) sont une parodie des paladins qui étaient des chevaliers errants au Moyen Age en quête d'exploits à accomplir et des palatins qui désignaient ceux ayant une charge honorable au palais. Dans la pièce, les Palotins ont pour nom Pile, Giron et Cotice qui sont des termes appartenant au langage du blason ou de la science héraldique. Le mot "Merdre" (60) devient l'équivalence du cri d'attaque "Monjoie" de l'armée des chrétiens de Charlemagne, à l'assaut des Sarrassins, dans *La Chanson de Roland.* Avant de combattre, les combattants se plaçaient sous le signe de Dieu : pareillement Mère Ubu tient lieu de prêtre pour la bénédiction d'Ubu et de ses Palotins (55). Au dernier acte, Mère Ubu prétend être l'archange Saint-Gabriel qui vient "tirer les morts de la cendre et de la poussière finale" (123) : cette intervention rappelle l'instant final de la mort de Roland, où l'archange apparaît pour aider son ascension au ciel. L'épisode de l'ours qui surgit dans le songe d'Ubu (119) fait penser au songe d'Iseut, dans la forêt du Morrois, qui se débattait entre les deux lions.

Le comique absurde et populaire employé par Jarry rappelle souvent l'oeuvre de Rabelais. On peut rapprocher le roi Ubu du roi Picrochole de *Gargantua* (chapitre 26) : Picrochole est le type du roi agresseur (que certains critiques ont identifié à Charles Quint) contre Grandgousier. L'énumération d'épithètes qui sont groupés à l'aide d'une rime ou d'une assonance, dans la bouche de Bougrelas "sacripant, mécréant, musulman," dans celle du Père Ubu "Tiens! Polognard, soûlard, bâtard, hussard, tartare, calard, cafard, mouchard, savoyard, communard," et dans celle de la Mère Ubu "Tiens, capon, cochon, félon, histrion, fripon, souillon, polochon!" (133) évoquent la litanie parodique utilisée fréquemment par Rabelais dans le but de faire rire. Les propos d'Ubu sont souvent basés sur le non-sens comme par exemple l'idée de faire massacrer toute la famille royale pour pouvoir manger de l'andouille plus

souvent. L'andouille est un aliment que l'on mange au carnaval et qui rappelle encore "la guerre des andouilles" que l'on trouve chez Rabelais. Enfin, le *Quart Livre* et *Ubu Roi* s'achèvent tous deux sur l'image du retour à bord d'un navire.

La parodie burlesque, présente dans *Ubu Roi*, crée des relations intertextuelles. Cette intertextualité est un échange entre les textes, une espèce de dialogue entre le passé et le présent, une voix du passé qu'on renouvelle et fait revivre.

Ubu Roi révèle aussi une philosophie de *l'envers*. Dans les pièces suivantes *Ubu enchaîné* et *Ubu cocu*, Jarry développe sa propre philosophie, celle de la "pataphysique." Il semble que Jarry parte en guerre contre la métaphysique qui s'est formée depuis Platon : *meta* signifie "au-delà" et met l'accent sur les choses qui se situent au-delà des choses physiques qu'on peut vérifier tangiblement. La métaphysique est basée sur la logique (*logos*). Donc il est permis de voir la pataphysique ou la philosophie d'Ubu comme une science basée sur l'envers du *logos*, science qui renverse les valeurs métaphysiques et traditionnelles du bien, du beau et du vrai.

Mais surtout la pièce remet en question toute l'esthétique théâtrale traditionnelle. Jarry inaugura des idées de mise en scène nouvelles. Comme par exemple, une tête de cheval en carton pendu au cou de l'écuyer était censé représenter le cheval lui-même. De simples pancartes indiquaient les lieux. La porte de la prison, où était enfermé Bordure, était personnifiée par le bras tendu d'un comédien dont le poing figurait le trou de la serrure. Par ce théâtre fantaisiste, Jarry veut s'opposer au théâtre réaliste institué par Antoine en 1887 (le *Théâtre libre*).

Rappelons que depuis la deuxième moitié du 19e siècle, le vaudeville, l'operette et la comédie légère sont au goût de la classe bourgeoise dominante, qui vient au théâtre pour digérer après un bon souper. Le théâtre est considéré comme un lieu de plaisir et de distraction où on vient se faire voir et afficher son rang social. La place qu'on occupe – loge, balcon, corbeille, parterre– aide à compartimenter cette société en petits groupes hiérarchiques. La "pièce bien faite" de Scribe ou Feydeau, et le

comique de jeux de mots de Labiche ou Courteline procurent à cette classe dominante le plaisir attendu et l'image sécurisante de leur place dans la communauté. Antoine, le premier, rompra avec cette tradition bourgeoise en instituant un théâtre réaliste, influencé par le naturalisme de Zola. Lorsqu'il fait représenter *La Terre* de Zola, des vraies poules picorent le grain sur la scène. En contraste, Paul Fort (*Théâtre d'Art*, 1890-2) et Lugné-Poe (*Théâtre de l'Oeuvre*, 1893-1900) préfèreront un théâtre plus symbolique, poétique et idéaliste.

Jarry ira encore plus loin en supprimant la *mimésis* et la *catharsis* de la tradition aristotélicienne. Il prendra littéralement le contre-pied de la tradition classique. Les personnages idéalisés deviennent des anti-héros contrôlés par leurs instincts, dépourvus de conscience et de morale. L'espace de l'antichambre devient un espace éclaté et multiple : les trente-trois scènes d'*Ubu Roi* se déroulent dans une chambre, la salle du trône, le champ de bataille, la nef de la cathédrale, une caverne, un navire. Le temps devient un hors-temps inhumain : Mère Ubu traverse la Pologne en quatre jours (121) en traversant même la Vistule glacée à la nage ; le navire de Père Ubu cingle à "un million de noeuds à l'heure," vitesse hyperbolique. Les dialogues ne sont pas en vers ou en prose, mais en langage populaire truffé de jurons et d'obscénités. Le théâtre de Jarry, avec les silhouettes caricaturales, l'espace sans frontières, le temps détraqué, présente un monde fantaisiste qui montre l'envers de la réalité : les personnages appartiennent au monde des bandes dessinées où l'anti-héros par ses gadgets devient le nouvel héros moderne.

4.2.4 Le Père sauvage

Père Ubu est la version moderne du bouffon de l'Ancien régime : il possède les mêmes paramètres, le langage vulgaire, la marginalité, la stupidité, la représentation des instincts, la sensibilité carnavalesque. Jusqu'à présent, dans notre étude, le bouffon, à force de bassesse, a souvent rejoint l'autre extrême : les deux extrêmes se touchent comme le représente la métaphore du serpent qui mord sa queue. Le bas et

le haut sont de nouveau dans la même zone de contact. Au Moyen Age et sous la Renaissance, la folie du bouffon devenait sagesse morale, à l'époque classique sa déraison devenait génie. Or à l'aube de l'époque moderne, le Père Ubu devient, comme le dit Daniel Accursi dans *La Philosophie d'Ubu*, l'image parodique du Père primitif de la horde sauvage (32-4). Déjà par le titre *Ubu Roi*, Jarry renvoie le lecteur à la source du tragique, en l'occurence à *Oedipe Roi* de Sophocle. Dans la tragédie antique grecque, le fils Oedipe tue le Père (sans le savoir il est vrai). Ce crime peut être vu comme le sacrifice rituel qui est nécessaire pour la survie de la tribu. Or ici Père Ubu refuse d'être sacrifié : il se rebelle en massacrant tous les fils ; "en rejetant l'image du Père-fondateur, il s'affirme comme Père-destructeur" (Accursi 35), l'être dionysiaque par excellence. Il y a donc une rupture dans l'image du bouffon. Ubu reste en bas de l'échelle des valeurs et ne rejoindra jamais l'autre extrême. Le bouffon ubuesque se présente comme le Père apocalyptique qui détruit l'ordre des choses et provoque le chaos. *Ubu Roi* est l'envers parodique d'*Oedipe Roi* : Ubu, le Père de la horde sauvage, revendique sa place sur le trône en assassinant tout le monde et surtout en n'éprouvant aucun remords. Par là il détruit l'essence même de la tragédie grecque, où le héros se débat entre l'expiation de la faute et le repentir. Ce père sauvage a des affinités avec Cronos, un des douze Titans de la mythologie grecque, qui controla l'univers avant les dieux olympiens. Averti qu'un de ses fils lui ravirait le pouvoir, il mangea chacun de ses cinq fils à la naissance : seul le sixième fils, Zeus, fut sauvé par la mère qui substitua le bébé par une pierre enveloppée par des langes. Plus tard Zeus se rebella contre Cronos et les Titans, après avoir fait vomir de la panse royale ses cinq frères. Le Roi Ubu représente le Père dionysiaque, l'être du chaos et de la nuit, le Père infame qui n'hésite pas, pour rester au pouvoir, à manger ses propres enfants.

Si Ubu n'a aucun caractère humain et ne possède donc aucun référent dans notre réalité moderne, cette pièce, cependant, provoqua un vrai scandale mondain et

n'eut pas d'autre représentation. Elle ne sera jouée qu'une seconde fois en 1898 avec des marionnettes au Théâtre des Pantins. Alors qu'à la même époque, Edmond Rostand connaît un triomphe notoire avec *Cyrano de Bergerac*. Pourtant le personnage d'Ubu défiera la postérité et deviendra un personnage de culte théâtral et littéraire qui influencera le dadaïsme, le surréalisme (Apollinaire et Artaud) et le théâtre des années 50 de Beckett et Ionesco souvent classé sous l'étiquette de "Théâtre de l'absurde."

Ce grotesque provoquant et cocasse, qu'on peut appeler "l'ubuesque," est un grotesque de démesure qui se teinte souvent d'infantilisme. Il se retrouve dans le mouvement dada qui regroupait dès 1916 des écrivains (Tristan Tzara) et des artistes (Marcel Duchamp). *Ubu Roi* sert de pont entre l'avant-garde des années 1890 (le symbolisme) et l'avant-garde du 20e siècle (le dadaïsme en 1916 et le surréalisme en 1924). Car en 1926, Artaud rend hommage à son inspirateur en nommant son théâtre "Théâtre Alfred Jarry."

En 1958, Jean Vilar mettra en scène au T.N.P. *Ubu Roi* qui atteindra enfin sa renommée bien méritée. Ce succès tardif est dû sans doute au théâtre de l'absurde, lié aux réflexions existentielles de Camus et appliqué au théâtre de Ionesco, d'Arrabal, de Genêt et de Beckett. Dans *Ubu Roi* et dans le théâtre de l'absurde, le personnage ne possède plus une identité complète : Ubu vient de "nulle part," ancien roi d'Aragon, puis de Pologne, il représente l'opportunité. La dernière image du texte le montre au bord d'un navire à la recherche d'autres aventures. Il évoque le fou, qui au Moyen Age erre ballotté par les flots, sur le *Narrenschiff*.

4.3 Didi et Gogo : Les nouveaux *Zanni* du 20e siècle

Dans *En attendant Godot* (désormais *Godot* pour l'étude présente), Beckett campe ses personnages dans une atmosphère grotesque et carnavalesque, qui a subi les événements des deux guerres mondiales et des effets de l'art du cinéma sans paroles. Ce nouveau grotesque est en fait un mélange du jeu carnavalesque de la *commedia*

dell'arte, de l'art de la pantomime romantique, du grotesque moderniste ubuesque, de l'école du cinéma muet de Chaplin, des Marx Brothers et du spectacle populaire du cirque. Or il est permis de voir Charlot, Laurel et Hardy, Buster Keaton et les Marx Brothers comme les nouveaux *Zanni* qui ont transféré la tradition italienne de la scène théâtrale à l'écran du cinéma. En outre, il est indéniable que Beckett a été influencé par la tradition populaire du music-hall et du cirque. Sur la scène deux personnages se donnent le nom ou diminutif affectueux de Didi et de Gogo. Le spectateur, qui ne lit pas le texte, ne peut pas savoir les noms utilisés dans les didascalies par l'auteur qui sont Vladimir et Estragon. Les surnoms "Didi et Gogo" donnent une impression d'infantilisme ou pourraient être aussi un titre de scène, comme les clowns en portent sur le plateau du cirque. Geneviève Serreau qui participa de près à l'aventure du Théâtre de Babylone, où fut représentée la pièce, fait cette remarque dans *Histoire du nouveau théâtre* :

> En fait, ce que Vladimir et Estragon évoquent le plus clairement ce ne sont pas des clochards mais bien des clowns : Footit et Chocolat, Alex et Zavatta, Pipo et Rhum ou le trio des Fratellini, des Marx Brothers, ou encore les comiques traditionnels du music-hall anglais. (88)

4.3.1 Le Carnavalesque et le clownesque

Godot continue d'abord l'aspect traditionnel du canevas de la *commedia* avec les personnages-masques, les pantomimes, les *lazzi* et le dialogue qui semble improvisé. Les personnages dramatiques possèdent normalement un nom et une identité : ces formalités agissent comme points de repères pour le spectateur qui peut alors les situer dans le cadre référentiel où va se dérouler la fable. Dans ce cas précis, aucun détail n'est fourni. Vladimir et Estragon n'ont pas de domicile fixe ; ils dorment dans des fossés à la belle étoile, portent des vêtements miteux et apparaissent désoeuvrés. Leur principale préoccupation est pour Estragon, qui a mal aux pieds, d'essayer d'enlever ses chaussures et pour Vladimir, qui pose les questions, d'ôter et de remettre son chapeau. Leur apparence vestimentaire, leurs maux physiques, leur errance, leur faim

inassouvie (Estragon ronge les os du dîner de Pozzo) et leur manque d'état civil et de métier confirment que les deux compères vivent en marge de la société. La seule indication fournie est leur âge : lorsqu'ils étaient jeunes, les deux complices ont essayé de "se jeter en bas de la tour Eiffel," que Vladimir situe par ces mots "il y a une éternité, vers 1900" (10). Plus tard Pozzo confirme : "Quel âge avez-vous, sans indiscrétion ? (*Silence.*) Soixante ? ...Soixante-dix ? ..."(32). Il n'y aura aucune réponse à cette question ; on ne peut qu'approximativement deviner leur âge. Tous les signes destinés à rendre *repérable* un personnage sont ici vagues, flous et imprécis. Cet anonymat confère aux deux complices le caractère rigide des masques de la *commedia* : Didi, qui a des activités plus cérébrales, a des affinités avec Arlequin, et Gogo, le balourd qui a des préoccupations plus terre-à-terre, avec Pédrolino, le valet naïf et rustre de la *commedia.* D'ailleurs leur surnom indique cette dichotomie : l'un possède la parole (dit-dit du verbe "dire," Didi) et l'autre le corps (du verbe anglais "to go," Gogo). Ou peut-être est-ce une parodie du dualisme cartésien de l'esprit et du corps ? On pense aussi à la dichotomie reprise par N. Frye dans *The Anatomy of criticism* entre le bouffon-tête (*bomolochos*) et le bouffon rustre et simplet (*agroikos*).

À la différence du *Neveu*, le dialogue dans *Godot* semble superficiel, plat et répétitif. Un langage du corps, des gestes et des objets a remplacé le code linguistique du discours. Il faut chercher la signification dans les pantomimes, les mimiques calquées sur la tradition de la *commedia* , le décor et l'espace. Dès le début, Estragon, qui essaie d'enlever sa chaussure, parle par ses gestes : il est "assis par terre," "s'y acharne [...] en ahanant [...] en haletant" (9). Alors que Vladimir, auquel l'auteur donne une démarche "à petits pas raides, les jambes écartées" (9) car il vient de soulager sa vessie, rejouera toujours le *lazzo* du chapeau : "Il ôte son chapeau, regarde dedans, y promène sa main, le secoue, le remet," ceci trois fois de suite (11-12). Le deuxième acte commence par l'absence des protagonistes qui sont remplacés par des

objets : "chaussures d'Estragon près de la rampe, talons joints, bouts écartés. Chapeau de Lucky à la même place" (65). Ce chapeau qui n'appartient pas à Vladimir va donner à ce dernier l'occasion de jouer le gag de l'échange des trois chapeaux connu dans les films de Laurel et Hardy. Vladimir enlève son chapeau qu'il tend à son partenaire et met à la place le chapeau qu'il ramasse par terre. Estragon enlève alors le sien qu'il tend à Vladimir et se coiffe du chapeau de ce dernier, et ainsi de suite jusqu'au moment où Vladimir jettera son propre chapeau pour garder celui de Lucky car il lui va mieux (82-3). La pièce se terminera par la même pantomime du couvre-chef qui passe sans cesse de la tête aux mains et des mains à la tête, et par le *lazzo* du pantalon qui tombe autour des chevilles d'Estragon, car celui-ci a enlevé la ceinture, seul soutien du pantalon trop large (109). La chute du pantalon est la métaphore graphique du rideau qui tombe et qui signale la fin de la représentation théâtrale.

Tous les jeux de scène sont ponctués par des chutes et une gestuelle du déséquilibre : lorsque Gogo reçoit un coup de pied dans les tibias, il fait le tour du plateau en boitant et en hurlant de douleur (37) ; lorsqu'il se tient sur une jambe, il chancelle (77). Les deux complices trébuchent sans cesse l'un sur l'autre : lorsque Vladimir entend du bruit, "*Estragon perd l'équilibre, manque de tomber. Il s'agrippe au bras de Vladimir qui chancelle*" (22). À la fin de la pièce, "*Ils prennent chacun un bout de la corde et tirent. La corde se casse. Ils manquent de tomber.*" (109). Cette gestuelle du déséquilibre est, comme Bergson l'a soulignée, comique, car elle enlève la dignité humaine au personnage qui est plus proche du pantin mécanique que du vivant. Le corps grotesque se retrouve souvent par terre ; il est la parodie du corps statuesque du héros qui est stable, debout et s'élance vers le haut.

En outre se greffe sur ces *lazzi* du corps un rythme qui oscille entre l'agitation (le vivant) et l'immobilité figée (le mécanique) :

Entre Vladimir, vivement. Il s'arrête et regarde longuement l'arbre. Puis brusquement il se met à arpenter vivement la scéne dans tous les sens. Il s'immobilise à nouveau [...]. Il reprend son va-et-vient précipité. [...] Va et vient. S'arrête [...]. Va et vient. S'arrête brusquement, [...] (65)

Le couple Didi-Gogo sont souvent décrits dans une pose figée; "*Immobiles, l'un contre l'autre, ils attendent.*" (34). Les deux actes finissent de la même façon par les mots "Allons-y" et la didascalie "*Ils ne bougent pas*" (63, 110).

Toutes les répétitions du même gag donnent à la pièce un sentiment de déjà vu et d'ennui. On a l'impression que les deux *zanni* "jouent" inlassablement le même numéro pour passer le temps. Toute l'intrigue se résume à attendre un certain Godot qui n'arrive pas. Arrive seulement, au milieu du premier acte, le couple étrange de Pozzo, le maître, et de Lucky, son esclave tenu par une corde passée autour du cou. Pozzo le fait avancer en maniant le fouet comme un dompteur le ferait pour faire trotter son cheval. Lucky est plus proche de la bête de somme que de l'être humain; accablé sous la charge des bagages de son maître (une valise, un siège pliant, un panier à provisions et un manteau), il bave et halète. Dès qu'il s'arrête, il s'endort de fatigue; en plus il possède un goitre qui rend son aspect grotesque (30). Pozzo le désigne comme un "knouk," espèce de bouffon qui a le devoir de divertir le maître : "Autrefois on avait des bouffons. Maintenant on a des knouks. Ceux qui peuvent se le permettre" (39). Le mot "knouk" est un néologisme proche du terme anglais "knout" le fouet, arme de celui qui contrôle l'autre (the *Oxford* Dictionary donne l'étymologie du terme comme venant du russe *knut*, fouet utilisé pour les criminels en Russie). Pozzo est en route pour aller vendre Lucky à la foire; contrairement au couple Didi-Gogo, le maître et l'esclave ont une destination. Au deuxième acte, le même couple réapparaîtra, mais dans l'entretemps Pozzo sera devenu aveugle et Lucky muet. Le deuxième acte finira de la même façon que le premier : un petit garçon arrive avec le message que Monsieur Godot ne viendra pas ce soir. On a l'impression qu'un troisième acte se déroulerait de façon identique. Seul un signe, celui du pantalon qui

tombe autour des chevilles de Gogo, rappelle au spectateur qu'il vient d'assister à un numéro improvisé dans le style de la *commedia* et que la tombée du rideau du théâtre signifie la fin du spectacle .

Dans *Godot*, le corps est mentionné par un vocabulaire qui appartient au carnavalesque du corps morcelé : pied, main, orteils, pubis, charogne, cou, goitre, cul, tibias, vessie, ossements, poumon. Lorsque le dialogue s'établit, il emprunte la voie de la tradition de la *commedia* sous la forme de quiproquos et de stichomythies. Par exemple, la pièce commence par les mots d'Estragon qui n'arrive pas à se déchausser : "Rien à faire" (9). Cette réplique déclenche chez Vladimir, qui n'en a pas compris la portée terre-à-terre, toute une méditation existentielle. Ces mots à double sens font rire et rabaissent le tragique de la condition humaine au niveau de la dérision. Plus tard Beckett joue aussi sur le verbe "retenir" ("ne pas laisser partir") et "se retenir" (en langage familier "se contrôler pour ne pas satisfaire un besoin naturel") (41). Le dialogue est truffé de jeux de mots. Dans la phrase de Vladimir : "Nous sommes sur un plateau. Aucun doute, nous sommes servis sur un plateau" (85). Le mot "plateau" prend le sens géographique d'une surface surélevée, de la scène théâtrale et de l'expression familière "être servi sur un plateau" ou "être bien acueilli." Quelquefois les deux clowns font penser au dervé du *Jeu de la feuillée* qui remplaçait le mot entendu par un autre de même sonorité : à la demande d'Estragon "Si on se pendait," Vladimir répond "Ce serait un moyen de bander" (19). Les mots chez Beckett n'ont pas un sens bien stable et rendent la communication difficile sinon impossible. On retrouve enfin le jeu de la *commedia* à travers les stichomythies des interlocuteurs qui se répondent du tic au tac, l'un souvent complétant la pensée de l'autre (21, 24, 40) comme par exemple :

V. Charmante soirée.
E. Inoubliable.
V. Et ce n'est pas fini.
E. On dirait que non.
V. Ça ne fait que commencer.

E. C'est terrible.
V. On se croirait au spectacle.
E. Au cirque.
V. Au music-hall.
E. Au cirque. (40)

Cette mention du plateau de cirque rappelle que Didi et Gogo ne sont pas seulement des *zanni* mais aussi des clowns de tradition anglaise. Le chapeau melon que Vladimir enlève et remet sans cesse est celui du gentleman anglais. Auparavant Charlot et les Marx Brothers avaient déjà réussi à adapter l'art clownesque au cinéma.

À l'origine, le cirque est né avec le Romantisme, à la même période que la pantomime, ce qui entraîna une contamination des deux spectacles. En effet, dans la première moitié du 19e siècle, Pierrots et clowns ont coexisté au Boulevard du Temple. Cependant, très vite, le cirque et les clowns tirent profit de leur origine anglaise, donc "exotique," pour attirer un public bourgeois et riche. La pantomime, à cause de son emplacement sur le boulevard du Temple, se trouva réduite à n'être qu'un spectacle pour les classes populaires, en attirant toutefois les dandies de l'époque, qui firent du Pierrot idéaliste et rêveur un mythe de l'artiste. Lors du Second Empire, Haussman, dont le but était de rétablir l'ordre et la tradition, détruira le Théâtre des Funambules au cours des nouveaux plans d'aménagement de Paris. Dès lors, la célébrité, déjà bien établie, de Deburau fera le reste et institura l'art de la pantomime au même niveau que celui du cirque (Jones 120).

Le clown de pauvre qualité, qui amuse les flâneurs dans la rue, est communément appelé un "paillasse," alors que le duo de clowns, qui jouent dans un cirque ou théâtre attitré, sont attribués le nom de "clowns" (Jones 33). Dans *Godot*, Beckett souligne la dualité et la complémentarité de la paire clownesque. Didi, avec le symbole du chapeau, semble être celui qui possède la mémoire. Par contre, Gogo ne se souvient de rien (il n'a plus souvenance de son séjour chez un vigneron de Roussillon). Les deux clowns sont en fait les deux moitiés de l'unité psychique et parodient la tradition cartésienne de la tête et du corps. Or ce qui est nouveau avec

Beckett, c'est qu'il met en même temps l'accent sur l'égalité entre ses deux personnages. Une certaine tendresse et amitié se sont développées entre les deux vieux amis qui se connaissent depuis plus de cinquante ans (63). Ils forment un couple uni par les souvenirs, les expériences communes (ils ont contemplé l'idée de se suicider du haut de la tour Eiffel). Maintenant dans leur vieillesse, ils ont besoin du contact de l'autre car ils ont peur de la solitude : il y a beaucoup d'embrassades et d'accolades dans *Godot*. Lorsqu'ils envisagent le suicide par la pendaison, Estragon explique : "Gogo léger - branche pas casser - Gogo mort. Didi lourd -branche casser - Didi seul" (20). Chacun dépend l'un de l'autre et ne peut supporter l'idée de vivre seul. Didi montre même des élans maternels envers son compagnon, lorsqu'il chante une berceuse pour l'aider à s'endormir ; puis,

> *Estragon s'endort. Vladimir enlève son veston et lui couvre les épaules, puis se met à marcher de long en large en battant des bras pour se réchauffer. Estragon se réveille en sursaut, se lève, fait quelques pas affolés. Vladimir court vers lui, l'entoure de son bras.*
> Vladimir : Là ...là ...je suis là ...n'aie pas peur. (81)

Didi est aussi celui qui a la responsabilité de la nourriture (carottes, navets et radis), et qui semble prendre les décisions du couple. Ces détails lui confèrent un aspect un peu féminin. La relation entre les deux clowns oscille sans cesse entre l'opposition et la complémentarité.

L'arrivée spectaculaire de Pozzo avec son fouet, qui claque dans l'air, peut être vue comme un numéro de cirque : le dompteur qui présente un numéro de dressage de chevaux sur la piste. Lucky est l'animal dressé qui, à la commande de son maître, danse, chante ou pense lorsqu'il porte un chapeau (49-53). La valise de Lucky rappelle qu'elle est devenue, au 20e siècle, l'objet inséparable du clown.

Dans *Godot* le cirque a détrôné le carnaval et les clowns ont remplacé les bouffons : une nouvelle sensibilité clownesque s'est installée en gardant toutefois les germes de la tradition carnavalesque.

4.3.2 Symétrie, inversions et mise en abyme

Contrairement au couple Didi-Gogo, le couple Pozzo-Lucky est inséré dans un milieu précis. Pozzo possède des terres et a le privilège de manger du poulet et du pain, de boire du vin et de fumer la pipe (27-8). Il présente les traits du bourgeois capitaliste qui exploite son prochain. Lucky a une vague ressemblance avec un coolie chinois dont le métier est de faire le porteur. Beckett pousse jusqu'à la caricature les rapports de classe entre le maître et l'esclave. Pozzo aime se croire supérieur, il dit ne pas pouvoir se "passer longtemps de la société de ses semblables même quand ils me ressemblent qu'imparfaitement" (28). Il a la prétention de vouloir passer pour un altruiste : " Plus je rencontre de gens, plus je suis heureux. Avec la moindre créature on s'instruit, on s'enrichit, on goûte mieux son bonheur. Vous-même, qui sait, vous m'aurez peut-être apporté quelque chose" (33-4). Dans la bouche de Pozzo, ces mots sonnent creux et faux car ils sont en contraste avec sa conduite réelle. Il insulte constamment son porteur qu'il considère comme un animal ; il le traite de "charogne" et de "porc." En outre, il est cruel : il tire sans cesse sur la corde qui entaille à vif le cou de l'esclave. Au deuxième acte, un renversement de situation se produit. Pozzo, le maître, est devenu aveugle : c'est au tour de Lucky (devenu alors muet) de le tirer par la corde. La corde devient symbolique : elle relie le maître à l'esclave et l'esclave au maître. Par la corde Lucky perd sa liberté et sa dignité humaine, mais Pozzo a encore plus besoin de cette même corde pour afficher sa supériorité.

L'echange de politesses entre Pozzo, Didi et Gogo, est une parodie des codes de la politesse utilisés par le riche et oisif pour affirmer son rang. Pozzo a besoin de la présence d'autrui qui lui renvoie son image : il aime être le centre d'attention, "Tout le monde y est ? Tout le monde me regarde ?" (35), "Comment m'avez-vous trouvé ? Bon ? Moyen ? Passable ? Quelconque ? Franchement mauvais ?" (44). Sans son image sociale du "paraître," Pozzo n'est rien. Beckett peint deux versions de la liberté humaine : dans un couple, le riche écrase l'autre qui n'est pas libre, alors que

dans l'autre il y a une égalité ironique, car les deux protagonistes-clochards affichent la négation du rang social. Dans les deux cas le résultat est le même : l'être humain a besoin de l'autre pour exister. Entre Pozzo et Lucky la corde est réelle, chacun la tire à son tour ; entre Didi et Gogo elle est imaginaire. Cette dépendance s'ajoute aux souffrances quotidiennes que Beckett prend soin de présenter sous un angle comique-sérieux pour ne pas tomber dans le pathétique.

D'autres séries de parallélismes sont présentes dans *Godot*. Les deux actes ou deux journées s'écoulent identiquement ; l'histoire des deux larrons crucifiés avec le Christ montre que, selon l'évangile de Luc, l'un fut sauvé, l'autre non. Le petit garçon, le messager de Godot, apparaît deux fois à la fin de chaque acte : il est impossible de savoir s'il s'agit du même, car il possède un frère. A la fin de l'acte I, le garçon révèle avoir un frère que Godot bat. Est-ce une allusion à Abel et Caïn car Vladimir conclut que l'un est aimé de Godot et l'autre renié par lui ? (61). Toutes ces relations créent des oppositions, des similitudes, des regroupements de texte, qui montrent les tensions de la dualité.

Godot peut être interprété comme la parodie de la tragédie classique. Le héros est remplacé par deux anti-héros grotesques ; le thème de la quête errante, qui fait normalement avancer l'action, fait place au thème de l'attente. L'action, qui ordinairement est le rouage mécanique de la pièce de théâtre, est au point mort, déclenchant ainsi une certaine lenteur, un enlisement et de l'ennui, sensations caractéristiques de l'attente. Seul l'arbre échappera à cette stagnation et immobilité : au deuxième acte des feuilles couvrent ses branches et témoignent du passage du temps vers une saison meilleure. Ce sablier naturel est le seul signe qu'on pourrait qualifier de carnavalesque : les feuilles signalent l'approche du printemps, le renouveau après la saison morte. Les êtres humains, tels Pozzo et Lucky, qui semblent vivre à un rythme temporel plus accéléré que l'arbre, subissent la déchéance physique : l'un est devenu aveugle, l'autre muet. La dégradation de l'espèce humaine se passe sous les propres yeux des

spectateurs. Même les feuilles de l'arbre évoquent pour Didi et Gogo l'idée que toute vie suppose une mort :

E. Toutes les voix mortes.
V. Ca fait un bruit d'ailes.
E. De feuilles.
V. De sable.
E. De feuilles. (72)

Ce passage poétique, qui succède à des propositions grossières comme "il a fait le con" (70), "ma chaudepisse d'existence [...] dans la Merdecluse" (71), peut être analysé comme un petit poème en lui-même. Les voix mortes sont comparées à un vol d'oiseaux ou âmes séparées du corps périssable. Le bruit que font ces voix, qui se sont tues, rappellent un battement d'ailes dans l'air, ou le bruissement végétal des feuilles, ou le craquement du terrain sableux, pour finir sur la métaphore des "feuilles" encore une fois. Ce mot "feuilles" est ambigu : il désigne les feuilles de l'arbre comme les pages de l'écrit. Les thèmes de l'air, du végétal, de la terre font place aux feuilles de papier sur lesquelles l'écriture est figée pour survivre la mort. Cependant ce poème est suivi de quatre autres, et peut donc être considéré comme la première strophe d'un long poème. D'ailleurs les mêmes thèmes reviennent : ces voix mortes "parlent," "chuchotent," "murmurent," "bruissent." La dernière strophe contient les mêmes métaphores que la première :

V. Ca fait comme un bruit de plumes.
E. De feuilles.
V. De cendres.
E. De feuilles. (72-3)

Le bruit d'ailes s'est converti en bruit de plumes; ce qui confirme le thème de l'écriture qui sous-tend le poème (la plume d'oiseau peut être aussi l'outil du poète écrivant), et le sable a fait place aux cendres (mot qu'on peut rapprocher phonétiquement du mot "encre). Les thèmes de l'usure du temps et de la certitude de la mort comme processus inéluctables de la vie reviennent régulièrement dans la

pièce. Ces enclaves poétiques font contraste avec les bavardages qu'Estragon qualifie "à bâtons rompus, peut-être, à propos de bottes" (76). Le style lyrique, donc plus noble, se double du style bas et populaire. L'expression commune "à propos de bottes" qui signifie "hors propos" ne s'emploie plus de nos jours. Il est donc difficile de savoir à quoi Beckett fait allusion, à moins qu'il ne s'agisse d'un jeu de mots un peu lourd sur les chaussures de Gogo qui sont sans cesse le sujet de conversation entre les deux hommes ? Le ton sérieux succède au grotesque comique, et l'interrogation métaphysique aux *lazzi* clownesques. Ce mélange de registres est l'élément caractéristique majeur de la ménippée.

Enfin l'inversion la plus importante se trouve dans le dialogue, qui ne sert pas ici pour communiquer, mais pour s'assurer de rester en vie. Le contact et la chaleur humaine mis à l'avant par le dialogue semblent être plus importants que l'échange intellectuel. En ce sens, Beckett fait la parodie du dialogue socratique qui avait une visée communicative et dialectique : deux interlocuteurs, au moins, sont engagés dans un échange de réparties. Dans le préfixe *dia* du mot "dialogue," est contenu l'espace ou l'ancien *forum* socratique de la confrontation. Cette confrontation d'opinions a avant tout un but critique et fructueux : chaque voix qui croit être dans le vrai doit écouter l'autre voix qui crée un doute. Cet échange verbal implique donc le respect de l'opinion d'autrui et n'accepte en aucun cas la voix monologique qui impose ses convictions et refuse la liberté de l'échange. Or dans *Godot* les personnages semblent jouer la parodie du langage. La parole n'est plus porteuse de sens, au contraire les mots semblent être vidés de leur contenu. Le dialogue n'est plus confrontation d'information, mais un ressassement de paroles trouées par lesquelles le sens s'écoule. Didi et Gogo emploient les mots courants, utilisés dans la conversation de la vie ordinaire, mais plus ils parlent, plus ils ressassent et se perdent dans leurs propres discours : leurs énoncés ne suivent aucune logique et aboutissent à une valeur nulle, une sorte de degré zéro du dialogue. Le langage aboutit à un système qui roule à vide sur lui-même, où

les mots créent d'autres mots dépourvus eux aussi de sens et d'information verbale. Par conséquent, on a l'impression que les personnages ont beaucoup de difficultés avec le dialogue et que, comme ils n'ont rien à se dire, ils parlent pour ne rien dire. Parler devient pour eux une façon d'exister et de remplir ce sentiment d'existence même avec des paroles trouées : l'interlocuteur n'est plus celui qui répond mais celui qui, par la présence de la voix physique (signe du corps), donne à l'autre la chaleur humaine du contact. Dans le dialogue beckettien, l'intonation, le timbre de la voix, les silences ponctuent la respiration individuelle, qui est en somme la base de la condition humaine.

La mention de "silence" apparaît très souvent dans les didascalies, qui sont donc des précisions scéniques, données spécialement par l'auteur, à l'égard du metteur en scène. Ces appels au silence sont là d'abord pour indiquer au comédien sa respiration, mais aussi pour créer une rupture dans le dialogue. Car le spectateur est mis mal à l'aise par ces trous du dialogue dramatique. Or les silences au théâtre peuvent être aussi éloquents que les discours. On a tendance à croire que la parole au théâtre, qui reproduit la mécanique de l'échange verbal de la vie de tous les jours, est l'outil de communication le plus important entre les personnages. Ici Beckett inverse la situation en rendant nul l'élément verbal et en accentuant les non-dits qui deviennent de véritables jeux de scène.

> E. (*avec douceur*). Tu voudrais me parler ? (*Vladimir ne répond pas. Estragon fait un pas en avant*). Tu avais quelque chose à me dire ? (*Silence. Autre pas en avant*). Dis Didi ...
> V. (*sans se retourner*). Je n'ai rien à te dire.
> E. (*pas en avant*). Tu es fâché ? (*Silence. pas en avant*). Pardon ! (*Silence. pas en avant. Il lui touche l'épaule.*) Voyons Didi. (*Silence*). Donne ta main ! (18)

Les composantes kinésiques de la communication sont extrêmement accentuées par l'auteur, alors que les mots utilisés sont des clichés ou des expressions vides. La ponctuation de la phrase beckettienne, telle les parenthèses, les points d'interrogation, les répétitions phoniques, la polysémie et surtout les respirations silencieuses ont pour

fonction de rythmer la pièce et de donner de l'importance à la gestuelle et au physique de la scène.

Lorsque les deux protagonistes veulent atteindre directement le public, ils utilisent alors des propos à double sens. Comme par exemple, lorque Didi et Gogo font le bilan de leur soirée : "Charmante soirée. Inoubliable. [...] On se croirait au cirque" (40), le spectateur est en fait lui aussi visé et devient le double du protagoniste auquel s'adresse cette réplique. Il y a rupture de l'illusion théâtrale et la scène redevient une scène de théâtre où les personnages jouent à être comédiens. Vladimir rappelle même à son complice les règles de jeu de la répartie théâtrale : "Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps" (14). Ou alors la paire de vieux amis ne cache pas de vouloir jouer le rôle de Pozzo et de Lucky (83). Maintes fois la scène est mentionnée par les mots "plateau" (85) et "'cirque" (40).

4.3.3 Texte ménippéen

Tous les effets de doubles, d'inversion, de gigogne, de parallélisme, de répétitions créent à l'intérieur de l'oeuvre des échos, des reflets et miroitements édifiant un véritable palais baroque de mirages. Ces pièges optiques sont marqués par la ligne courbe et la circularité. On a déjà insisté sur les mêmes mots qui clôturent chaque acte : " 'Allons-y' *Ils ne bougent pas*" et qui donnent à la piéce un mouvement d'un retour éternel au point de départ. Le lieu et le temps, définis dans les didascalies, "*Route à la campagne, avec arbre . Soir.* " contribuent aussi à ce mouvement circulaire. Ce n'est pas "une" route" avec "un" arbre", mais une route anonyme, quelconque, avec un arbre indéfinissable. Il n'y a pas d'indications précises : on revient toujours au même endroit, on tourne en rond. Le temps n'est pas plus déterminé que la route : un soir quelconque pareil aux autres soirs. La route est un des lieux privilégiés nommés par Bakhtine dans sa liste des quatorze éléments caractéristiques de la ménippée. Cette route peut être rapprochée du seuil, espace neutre de passage

et de transition qui permet d'aller d'un endroit à un autre, ou d'un monde dans un autre.

> Les aventures de la vérité sur terre se passent sur les grandes routes, dans les lupanars, les repaires de voleurs, les tavernes, sur les places de marché, [...] L'idée ici ne craint aucun mauvais lieu ni aucune fange de la vie. L'homme de l'idée- le sage- se heurte à l' expression extrême du mal universel, de la débauche, de la bassesse et de la trivialité. (*Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, 135)

La route représentée sur la scène avec un arbre unique fait resortir la solitude et l'insécurité du mauvais lieu : c'est l'espace de l'errance, des mauvaises rencontres et du mal. D'ailleurs Estragon se fait battre chaque nuit dans les fossés routiers. L'espace de *Godot* est imprégné d'une connotation négative. Les "cris terribles," qui annoncent l'arrivée de Pozzo et de Lucky, renforcent cette impression ; le petit garçon confirme qu'il s'était caché car il avait peur (59) ; Pozzo devenu aveugle demande "Etes-vous des brigands ?" (98). L'arbre ne donne pas une image plus rassurante. Au contraire, il fournit à Vladimir et Estragon le prétexte du suicide par la pendaison. Cependant au deuxième acte, l'arbre sera couvert de feuilles, alors que les personnages subissent l'usure du temps. Ce changement signale le renouveau de la nature alors que les êtres humains sont condamnés à la mort définitive. Vladimir constate : "Seul l'arbre vit" (108) ; cette observation oppose le cycle naturel de la nature et la finalité de l'espèce humaine en ligne droite. Cette réplique est d'ailleurs prononcée après la constatation de l'absence de Godot. Dans cette perspective, l'arbre constitue donc le seul lien avec Godot. La question, "quel symbole représente l'arbre ?" s'impose alors : Un lien symbolique entre la terre et le ciel ? Une métaphore de la croix et de la crucifixion du Christ ? Une image dérisoire de l'arbre cartésien dont le tronc est la métaphysique, les branches les principales divisions de la connaissance et les racines la sève divine ? Ou alors un simple moyen réaliste pour que nos deux complices mettent fin à leurs jours en se pendant ? Symbole ou outil de la mort ? Comme toujours Beckett offre l'ambiguïté : au lecteur ou au spectateur de choisir.

Le texte offre les trois plans de la ménippée, sauf qu'ici les trois niveaux sont de nature spacio-temporelle. Didi et Gogo rappellent aux spectateurs qu'ils vivent dans le même espace qu'eux. Ils assistent au spectacle en regardant le numéro de cirque de Pozzo et de Lucky et constatent souvent la présence du public : "Ne serait-on pas au lieudit la Planche ?" (100). Didi, Gogo et le public sont donc dans le même espace du jeu théâtral. Au niveau supérieur plane évidemment la présence ou l'absence de Godot qui représente dans ce cas le niveau divin. Le couple Pozzo-Lucky joue les rapports des êtres humains : Estragon et Vladimir leur donnent le nom de Caïn et Abel, pour conclure "C'est toute l'humanité" (96) ; ils représentent donc la race humaine. Paradis-terre-entre-espace (ici le théâtre) constituent l'espace tri-dimensionnel de la ménippée. Seulement en plus se greffe sur ces trois niveaux l'anomalie du temps qui ne coule pas au même rythme pour tout le monde. Il y a le temps destructeur de la race humaine (celui de Pozzo et Lucky) et le temps régénérateur de l'arbre. Le temps de Didi et Gogo, qui se déroule sur deux journées identiques, semble être un éternel présent immobilisé au point zéro, alors que le petit garçon vit dans un temps accéléré plus abstrait car il ne reconnaît pas d'un jour à l'autre les destinataires à qui est adressé le message. On se demande d'où il vient ? Et puis enfin il y a le seul temps qui soit sûr et concret : celui des spectateurs qui dure la durée du spectacle, soit deux heures environ. Une heure du temps des spectateurs équivaut à une journée de la fable. Cependant les acteurs, en nous signalant à chaque instant que nous assistons à un spectacle, nous invitent à monter sur scène et à partager avec eux l'expérience de la durée de la représentation. Ils semblent mesurer le temps pour nous : comme le montrent les répliques, "Comme le temps passe quand on s'amuse" (87) ou encore "mais ce n'est pas pour rien que j'ai vécu cette longue journée et je peux vous assurer qu'elle est presque au bout de son répertoire" (99). Les acteurs expriment ce que le public pense tout bas. La pièce de théâtre devient un sablier pour mesurer l'épaisseur du moment présent.

Beckett affirme un goût pour les grossièretés, ce que Bakhtine désigne dans son livre sur Dostoïevski par le "scandaleux" et "l'excentrique" (138) du langage : excrétions, odeurs, obscénités, anecdotes de la pendaison/bandaison avec une arrière-pensée libidineuse (*Godot*, 19), tout concourt à la provocation. Par exemple, le discours prononcé par Lucky est criblé d'allusions sexuelles, scatologiques ou obscènes. Lucky mentionne "les travaux inachevés" de savants imaginaires qui se nomment "Fartov et Belcher" (on reconnaît traduit de l'anglais les verbes "peter" et "roter"), ou "Testu et Conard" (du mot "testicule" et "con"). Plus tard le bégaiement de Lucky renvoie au stade primitif et anal du langage enfantin avec les mots "caca" et "popo" dans "l'Acacacacadémie d'Anthropopopométrie." Estragon se plaint d'avoir passé toute sa "chaude-pisse d'existence [...] dans la Merdecluse". Didi pue l'ail et Gogo sent mauvais des pieds. La dégradation physique plane sur toute la pièce. Didi est le seul qui ne se soit pas détérioré d'un acte à l'autre : Pozzo est devenu aveugle, Lucky muet. Même Estragon devient amnésique. Seulement sa maladie n'est jamais traîtée sur un ton comique : il est touchant lorsqu'il dit "J'ai perdu la tête. (*Il baisse honteusement la tête.*) Pardon !" (85).

Le motif carnavalesque de la mort qui engendre la vie se trouve néanmoins dans le texte : l'arbre mort se couvre de feuilles et le sperme du pendu fait pousser des mandragores (19). L'image ambivalente de l'enfantement et de la mort est définitivement présente dans la phrase : [les femmes] "accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau" (104). Dans cette métaphore, naissance et agonie sont liées à la terre qui devient à la fois berceau et tombe. La terre n'ensevelit que pour régénérer.

L'élément ménippéen le plus important est sans doute le mélange des tons déjà signalé dans le paragraphe précédent. Le pot-pourri du carnavalesque, de l'art de la *commedia*, des *lazzi*, de la pantomime, du clownesque et du cirque est contrebalancé par des interrogations sérieuses sur le sens de la vie, des rapports humains

avec autrui et de l'absence de Dieu dans le monde d'après-guerre de 1950. Ces thèmes métaphysiques, même s'ils semblent se rapporter à une période précise, ne sont cependant pas actuels.

4.3.4 Le Corps grotesque et usé

Avec *Godot*, Beckett remet sur la scène du théâtre un art, qui s'était perdu avec l'âge classique du *decorum*. La présence comique et concrète des deux clowns rappelle à beaucoup d'égards l'esquisse grossière du dervé d'Adam de la Halle. Sept siècles, de 1276 à 1953, les séparent. Et pourtant on retrouve les mêmes jeux de mots, le même rire ambivalent, les mêmes quiproquos avec une arrière pensée libidineuse. Néanmoins le couple clownesque possède le pouvoir d'émouvoir le lecteur ou le spectateur : il est capable de provoquer une émotion intense à laquelle le dervé ne pouvait prétendre. Peut-être est-ce un signe de leur âge avancé ? Didi et Gogo ont en fait déjà eu une vie pleine d'expériences et font partie du "troisième âge", comme Pozzo, d'ailleurs, le rappelle : "Soixante ans ? ...Soixante-dix ?" (32).

Ces deux clowns-bouffons redonnent à l'art de la bouffonnerie une autre renaissance. Comme si Didi et Gogo n'avaient, en fait, pas de rôle assigné en attendant Godot, et que devant la présence concrète des spectateurs (les didascalies indiquent clairement qu'Estragon doit "s'avancer jusqu'à la rampe, et regarder le public" en disant "Aspects riants" (15)), les deux *Zanni* s'efforcent de faire ce qu'ils peuvent pourvu que le public garde le sourire. Ils se placent même en spectateurs qui regardent le numéro de cirque interprété par le maître/dompteur et l'esclave/animal dressé, ou par le tyran et l'esclave. Car l'intrigue de la pièce est si mince qu'elle est presque inexistante : elle consiste seulement en l'histoire du maître, Pozzo, qui se rend au marché Saint-Sauveur pour aller vendre son vieux porteur devenu inutile. Les voyageurs partent pour revenir au même endroit au deuxième acte. Leurs pérégrinations semblent tourner en rond indéfiniment. L'absence d'intrigue et la présence concrète du public détruisent la séparation entre la scène et la salle. Il est donc permis de

considérer *Godot* comme une pièce avec un minimum d'intrigue, où les personnages ne sont en fait que des bouffons dont la fonction est de faire rire le public. Pour confirmer leur existence théâtrale, Didi et Gogo doivent alors faire leur métier de clown-bouffon, c'est-à-dire jouer des numéros de la *commedia*, des *lazzi*, des gags et des jeux d'acteurs. Est-ce là, la clé de l'énigme beckettienne ? Comme si la pièce invitait le spectateur à ne pas trop s'arrêter sur les messages qu'on pourrait trouver en interprétant les paroles des clowns. Le rire en est peut-être la seule issue concrète. Beckett aime cultiver l'ambiguïté et semble préférer l'équivoque à la certitude. Quelle interprétation peut-on bien donner en analysant les répliques trouées et brouillées d'une paire de clowns ? Les thèmes qui font surface dans l'oeuvre, Dieu, la condition humaine, le monde moderne, oscillent toujours entre le tragique et le comique. Le seul élément positif est l'amitié co-dépendante entre les deux vieux amis.

Rien d'autre n'existe. Puisque Godot n'arrive pas, la seule expérience concrète, que les deux protagonistes puissent faire, est de subir le temps de l'attente exprimé par la forme grammaticale du gérondif "en attendant." Vivre devient attendre et le temps de l'attente la seule dimension de l'existence humaine. Par leurs digressions et leurs gags, les deux clowns imposent cette seule réalité aux spectateurs par le biais de la représentation théâtrale.

Les clowns de Beckett ne nous donnent pas de message : ils font réfléchir sur la condition humaine. Avec leurs mimiques, leurs *lazzi*, leurs jeux de mots, ils font rire comme les acteurs italiens de la *commedia* le faisaient trois siècles auparavant. Il est rassurant de constater que la tradition du vrai théâtre, celui de l'improvisation, du canevas italien, du grotesque et de l'ubuesque fasse surface au tournant du milieu du 20e siècle au détriment du théâtre à tendances psychologiques. La gestuelle, la pantomime, la sonorité des mots passent d'abord par le corps et le physique concret et présent de la scène. En adoptant le moule ancien du carnavalesque de la *commedia*

et en y intégrant des formes plus nouvelles comme celles du cinéma muet, du music-hall et du cirque, Beckett crée un monde mi fantastique, mi réaliste. Par exemple, un certain réalisme se dégage de *Godot* qui n'existe pas du tout dans la pièce, *Ubu Roi*. Ou faut-il mettre ce réalisme sur le dos de nos nouveaux bouffons Didi et Gogo qui, contrairement au pantin Père Ubu, ne cessent jamais d'être humains ?

On a déjà signalé précédemment la nature carnavalesque du langage, et les paroles des deux clowns, qui roulent à vide sur elles-mêmes en créant d'autres énoncés tout aussi dépourvus d'information. Par là Beckett veut montrer les failles du langage articulé en utilisant l'ambiguïté, l'équivoque, le silence, le contresens et le quiproquo. L'auditeur se heurte à une impasse du sens, c'est-à-dire à une voie sans issue : la seule solution est de faire marche arrière. De même le texte beckettien n'offre pas la possibilité d'aller plus loin avec le sens ; il y a un blocage. Pourtant le nombre élevé d'interprétations de *Godot*, ajoutée au nombre sans cesse croissant des critiques littéraires beckettiens, sans compter le développement exponentiel des sites internet consacrés à l'auteur depuis les dix dernières années, démontrent l'opposé. Il semble, au contraire, que le texte beckettien produise non une impasse du sens, mais une avenue *des* sens. Comme si le discours des clowns-bouffons, dont la parole n'était plus porteuse de sens, avait soudain le pouvoir de se transformer en un discours plus élevé, de passer d'une sorte de degré zéro du dialogue à un degré poétique et même métaphysique. Cette particularité beckettienne, qui métamorphose les élucubrations clownesques en poèmes et en interrogations philosophiques, qui double le grotesque d'une finesse lyrique, qui mélange le vulgaire à l'élégance verbale, le *genus humile* au *genus grande*, représente un exemple parfait de la tradition ménippéenne.

Le nouveau théâtre des années 50, appelé souvent sous le nom de "Théâtre de l'Absurde" ou d'"antithéâtre," rappelle qu'avant tout, comme le declarait Ionesco, dans *Notes et contre-notes* : "Tout est langage au théâtre : les mots, les gestes, les objets, l'action elle-même car tout sert à exprimer, à signifier" (Ionesco 116). Le

langage articulé rentre en jeu avec ces autres langages qui n'appartiennent qu'à la scène, celui du corps, des objets, du décor, de l'espace. Sur la scène de *Godot*, tout est physique : les chaussures de Gogo, le chapeau de Didi, la corde, la valise de Lucky, le fouet de Pozzo, tout est prétexte à signifier. Mais surtout, chez Beckett, le corps a une signification importante. D'abord par les vêtements : alors que dans la tradition théâtrale, le costume du bouffon est riche par ses couleurs et par son scintillement, celui du clown beckettien est au contraire pauvre, usé et mal taillé. Les chaussures d'Estragon lui font soit mal aux pieds (11, 77), soit sont trop grandes (80) ; son pantalon trop large, retenu par une corde, lui tombe sur les chevilles (109). Vladimir garde le chapeau de Lucky car le sien le "grattait" (83) ; en plus il souffre de la vessie. Le corps devient, par analogie aux chaussures, pantalon et chapeau, un corps usé, mal taillé et grotesque, vu sur la scène sous la défroque vestimentaire des deux comparses. Le clown a quitté son costume de spectacle et se montre nu dans toute sa dimension humaine. Ce qui reste, c'est un corps usé et éphémère, qui exhibe les effets de la vieillesse, de la maladie, de la souffrance, et qui est voué irrémédiablement à la mort. Comme les chaussures trouées et les vêtements rapiècés deviennent l'habit de parade du clown, le corps malade et grotesque devient la défroque risible et ridicule de l'être humain. Il faut souligner que le thème tragique chez Beckett est toujours surplanté par le rire : l'image finale de la pièce montre la chute et la remise du pantalon d'Estragon.

Le bouffon beckettien représente la marginalité du vagabond et en même temps l'universalité de la condition humaine. Il est l'image de l'homme en général. Avec *Godot*, Beckett nous met en présence de notre finalité humaine. Didi et Gogo sont nos doubles : nous, les spectateurs, ne pouvons que prendre conscience de l'usure du temps, de la vieillesse, de notre dégradation physique et de la certitude de la mort dans notre vie dérisoire. Les derniers mots prononcés par les deux clowns ne laissent aucune illusion : " 'Allons-y' *Ils ne bougent pas.*" L'immobilité représente la mort.

Pendant toute une vie, l'être humain essaie de se duper lui-même en recherchant une activité effrénée, alors qu'il est limité intellectuellement dans sa finalité humaine. L'homme et le bouffon se ressemblent par leur coup de folie et leur coup de génie. Cette reflexion philosophique rejoint celle de Diderot, qui était bien avant son siècle, un penseur moderne : dans son dialogue il présente la version du philosophe en dehors du cercle social, position semblable à celle du bouffon. Néanmoins, au début du dialogue, il se distancie de ce dernier en disant "je n'apprécie pas ces originaux-là." Il place le philosophe sur l'épicycle de Mercure, celui qui regarde en spectateur toute la sociéte en train de "faire la pantomime des gueux" en bas sur la terre ou sur l'échiquier social où chacun doit prendre des positions. Donc où chacun devient le bouffon social de l'autre. Le bouffon n'est plus l'image de l'homme en particulier mais celle de l'homme en général. En fin de compte, par son humanité, le philosophe prend aussi le masque du clown-bouffon, même s'il se nomme Denis Diderot.

4.4 Application des éléments ménippéens aux textes

Il va sans dire que les trois premières caractéristiques de la liste de Bakhtine, qui sont "l'élément comique et le carnavalesque," "la liberté d'invention" et "l'usage du fantastique qui sert à provoquer et éprouver la vérité" (*Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, 133-4), sont présentes dans les textes de Jarry et de Beckett. Dans *Ubu Roi*, on retrouve des séquelles du carnavalesque rabelaisien : par exemple la "gidouille" (ventre ou panse), qu'Ubu remplit d'andouille, rappelle l'appétit insatiable du géant Pantagruel. Beaucoup d'images sont tirées de la fête populaire du carnaval : la marotte du fol ou sceptre dérisoire du roi se transforme chez Père Ubu en "balai innommable" (brosse des cabinets) et l'andouille est une espèce de saucisse qu'on consomme au carnaval. Toutefois le carnavalesque chez Jarry se transforme en "ubuesque," que l'on peut tenter de définir comme un grotesque de l'énorme avec l'humanité en moins. Chez Rabelais les géants sont bons, alors que Jarry fait basculer son héros dans l'ignoble, la sauvagerie et la destruction systématique. Les disproportions négatives

font d'Ubu un personnage fantastique, plus déshumanisé que réel. Chez Beckett, le carnavalesque se trouve dans la tradition de la *commedia* que les deux clowns continuent avec leurs *lazzi*, leurs gags, leurs quiproquos et stichomythies, leurs chutes continuelles et l'improvisation-canevas de leur jeu théâtral. Beckett renouvelle ce carnavalesque en y ajoutant l'art du cinéma muet et du cirque. Les nouveaux *Zanni* sont remplacés par la paire complémentaire de clowns : le *bomolochos* ou le clown plus rationnel et "l'Auguste" plus physique ou l'*agroikos*. Dans *Godot*, le comique côtoie le tragique, mais ne se laisse jamais emporté par la pitié ou l'apitoiement sur la condition humaine. L'humeur de Beckett met toujours fin au pathétique de la souffrance et de la dégradation physique.

L'usage du fantastique chez Jarry est souligné par les personnages qui appartiennent beaucoup plus au domaine des bandes dessinées qu'au théâtre : leur aspect caricatural n'a qu'une vague ressemblance avec le réel, même si on devine à travers leur silhouette le contour satirique de quelques personnages historiques (Robespierre, Napoléon, les rois Louis XVIII et Louis Philippe avec leur embonpoint, Napoléon III qui a pris le pouvoir par le coup d'état de 1851). Aucune exigence de vraisemblance n'est liée à la vie. Dans *Godot*, le plan du fantastique est représenté par le numéro de Pozzo et de Lucky, le maître-dompteur et l'animal dressé (le théâtre inséré dans le théâtre). Lucky est d'ailleurs plus près du monstre hybride. Le seul personnage "normal" est le petit garçon qui d'ailleurs révèle avoir été effrayé par l'aspect du couple Pozzo/Lucky.

La visée des deux textes est d'éprouver et d'expérimenter des nouvelles idées : avec *Ubu Roi* Jarry institue un nouveau théâtre de veine symbolique et fantastique. En présentant un anti-héros, Jarry met le spectateur en face de "son double ignoble," cette moitié de la personnalité normalement refoulée par l'autre, plus morale et socialement adaptée. Ce théâtre de laboratoire cherche à provoquer le spectateur et le mettre dans une situation troublante pour l'inciter à prendre une position critique.

Beckett continue cette tradition dramatique : en présentant au spectateur son double dans la représentation du clown vagabond qui doit jouer la pantomime humaine sur l'échiquier social, le public est atteint doublement. D'abord parce qu'il prend conscience que la vie humaine n'est qu'une comédie dérisoire et deuxièmement qu'il se dupe lui-même en recherchant sans cesse l'activité pour remplir la temporalité de cette vie. Sinon l'alternative est d'attendre : le temps de l'attente, d'après Beckett, est la seule dimension humaine.

Les éléments ménippéens, qui font suite dans la liste de Bakhtine, peuvent se résumer par le "naturalisme des mauvais lieux (carrefour, cave, prison, oubliettes)," "les scènes à scandales" et "les discours inappropriés" (135-8). Bien que ces thèmes ont été analysés en détail dans les paragraphes intitulés "Axe carnavalesque" pour *Ubu Roi* et "Texte ménippéen" pour *Godot*, rappelons toutefois que le texte d'*Ubu Roi* foisonne de mauvais lieux. Les conquêtes du Roi Ubu ne se limitent pas aux grandes routes de la Pologne, mais s'étendent à l'Ukraine et à la Lithuanie où il prend refuge dans une caverne. Il rend aussi visite au capitaine Bordure en prison. Le lieu, le plus ignoble, est cependant la "trappe aux Nobles," oubliette où sont entassés les nobles, les financiers et les magistrats après avoir été torturés. Dans la pièce de Beckett, la grande route de passage occupe la scène. C'est un carrefour de rencontres malfamées qui est le prolongement des coulisses où Gogo se fait battre chaque nuit. Avant l'apparition de Pozzo et Lucky, des cris terribles se font entendre : le petit garçon se cache car il a peur. Les lieux ne sont donc pas rassurants. C'est une salle d'attente en plein air où il ne fait pas bon attendre.

Une des définitions de Bakhtine, que la ménippée aime traiter les "questions ultimes" (135), occupe une place importante dans les deux oeuvres. *Ubu Roi* se présente comme une parodie de la métaphysique qui occupe l'Occident depuis Platon. Dans les pièces suivantes, *Ubu enchaîné* et *Ubu cocu*, Ubu développe sa propre philosophie, la pataphysique qui semble être la forme carnavalesque de la physique du *logos* ou son

envers. La pataphysique de Jarry a pour but de renverser les valeurs métaphysiques du bien, du beau et du vrai. Quant à *Godot*, les questions ultimes ne sont pas nouvelles, mais universelles et permanentes. Quel est le sens de la vie ? Quelles sont les relations possibles avec autrui ? Comment voir le monde autour de soi ? D'autres thèmes tels l'absence de dieu, la condition humaine, le monde moderne où nous vivons, la relation à autrui (une négative avec le persécuteur/persécuté, l'autre positive avec l'amitié entre Didi et Gogo) suivent comme l'enchaînement logique à ces questions ultimes.

Ensuite Bakhtine continue dans son énumération des caractéristiques de la ménippée : la "construction à trois plans," "l'observation faite d'un point de vue inhabituel, par exemple d'en haut" et la présence "d'utopie sociale." (*Dostoïevski*, 136)

La pièce de Jarry n'offre pas cette structure contrairement à celle de Beckett. La seule indice de plan divin pourrait être la parodie de la scène d'*Hamlet* : le spectre du père assassiné incite le fils à la vengeance. Chez Beckett, la grand'route étant un seuil, toutes les directions sont possibles de ce carrefour de rencontre. Godot définit le plan divin, Pozzo et Lucky le plan de la condition humaine. Quant à Didi et Gogo ils renvoient leur image à celle des spectateurs qui se sont divertis pour passer le temps de la représentation théâtrale qui est vue ici comme un espace-temps à part. Voir paragraphe intitulé "Texte ménippéen" pour une description détaillée.

Ubu Roi possède une telle étendue d'espaces qu'on a l'impression de regarder se dérouler les événements d'un point privilégié en hauteur. Jarry a voulu parodier l'espace unique du théâtre classique (l'antichambre) et a fait éclater l'espace dramatique en une quinzaine d'espaces (chambre, palais, cathédrale, prison, fortifications, champ de bataille, caverne, navire). Cette multiplicité de l'espace rend la scène plus petite et donne aux spectateurs une perspective de hauteur. Dans *Godot* le point de

vue nous est donné par deux clowns-clochards qui reflètent l'image de notre condition humaine. Souvent ces deux protagonistes se placent en spectateurs regardant le numéro de cirque de Pozzo et Lucky ; en plus le soir, ils parlent souvent des étoiles, du ciel, ce qui contribue à leur attribuer une position privilégiée en hauteur ; l'autre hypothèse pourrait être qu'ils se trouvent dans une sorte de purgatoire attendant Godot et regardant sur la terre (pour passer le temps) les fortunés exploitant les infortunés (les maîtres et leurs esclaves).

L'élément d'utopie sociale est mentionné par l'auteur, Jarry, qui en présentant la première de sa pièce, situe l'histoire d'Ubu Roi "En Pologne, c'est-à-dire nulle part." Or rappelons que le mot "utopie" vient du grec *ou-topos* qui veut dire "non lieu" ou nulle part. Nulle part est aussi bien l'endroit idéalisé d'un monde parfait que l'image négative d'un monde apocalyptique et ubuesque. Dans ce contexte, *ou-topos* ou non-lieu est la face ironique de l'autre côté de l'utopie. Nulle part représente le meilleur des mondes ironiques où la négation équivaut la perfection. Dans *Godot*, l'espace de Godot, relié sur scène au seul arbre qui se couvre de feuilles au deuxième acte, peut être interprété comme un endroit utopique.

Une des particularités de la ménippée est, selon Bakhtine :

> La représentation d'états moraux et psychiques de l'homme inhabituels, anormaux - folies de toute sorte (thèmes de la démence, dédoublement de la personnalité, imagination débridée, rêves inhabituels, passions côtoyant la folie, suicides. (137)

Le thème de la démence est certainement présent avec la démesure de Père Ubu qui représente le moi des instincts meurtriers et sauvages. Sa liberté débridée tue celle des autres. Jarry donne au spectateur l'image odieuse du moi inconscient (le ça) enfoui dans les bas-fonds primitifs de la personnalité. Le thème du suicide est notoire dans *Godot*. Estragon et Vladimir ont toujours l'impulsion d'en finir avec la vie. Estragon s'est jeté un jour dans la Durance ; les deux amis ont contemplé l'idée

autrefois de se suicider du haut de la tour Eiffel. À la fin de la piéce ils voudraient se pendre avec la ceinture de Didi qui s'avère trop usée.

Pour finir, les thèmes mentionnés par Bakhtine comme étant représentatifs de la ménippée, et qui sont "les contrastes violents et les alliances contradictoires," "le mélange de genres adventices" et "la pluralité de tons et de styles" (138), montrent l'appartenance d'*Ubu Roi* et de *Godot* à la tradition ménippéenne.

Père Ubu est un opportuniste qui allie le statut de gueux à celui de roi car le pouvoir est un droit de sang légué de père en fils, de sang bleu à sang bleu. À la fin de la pièce, Père Ubu sera détrôné et rendu à son état de gueux. Il passe sans cesse du bas en haut, du haut en bas. Cet opportunisme politique rappelle les tragédies de Shakespeare où les personnages tels Othello, Richard III, Macbeth, doivent multiplier les meurtres pour s'accaparer du trône royal. À la différence que dans le théâtre élisabétain, les personnages parlent sur un ton plus élevé, alors que le langage d'Ubu reste toujours sur le registre bas. Ce qui fait appartenir *Ubu Roi* au genre de la satire ménippée. Dans *Godot*, les contrastes sont frappants entre le premier acte et le deuxième : Pozzo, le maître devenu aveugle, est déchu de sa position dominante et doit être guidé par son esclave. Les personnages se détériorent sous les yeux des spectateurs. L'un devient aveugle, l'autre muet, Gogo amnésique. Tous se souviennent de jours plus heureux. Les thèmes de la chute et de la dégradation humaine parcourent le texte.

Plusieurs genres littéraires sont mêlés dans *Ubu Roi* : la parodie d'épopée (Ubu peut être vu comme le héros épique qui avec ses aventures odysséennes traverse même une tempête sur la Baltique), la parodie de la sottie (Père Ubu n'est pas ici le Prince des Sots connu pour sa sagesse mais Mère Sotte connue pour sa duplicité, sa bassesse et sa mauvaise foi), la farce, la tradition italienne de la *commedia*. Des néologismes inventés par Jarry (oneilles, lumelles, gidouille, bouffresque, merdre) sont intégrés avec des discours en latin (les *Pater Noster* d'Ubu), avec des injures et des

jurons, ou des jeux phoniques loufoques de goût cocasse tels "Tout ceci sont" répétés deux fois dans l'acte V, 1 (=saucisson).

De même sont juxtaposés dans *Godot* des discours (tel le discours d'orateur de Lucky), des chansons qui reflètent la mise en abyme cyclique de la pièce (66), d'une berceuse enfantine (81), de pantomimes (un langage sans paroles), de mots obscènes, de dialogues et aussi de courts poèmes (celui des "Voix mortes"). Plusieurs tons constituent un vrai pot-pourri de registres : on trouve un registre archaïsant style vieux français comme par exemple "Vous estes un fort grand voyou," "Par ma chandelle verte," un ton obscène et scandaleux, et un registre de farce avec les scènes de ménage, les coups de bâton, la poltronnerie du chef Ubu et la duplicité de la mégère Mère Ubu qui domine son mari faible et stupide. Au ton comique se greffe un ton grotesque qui nous renvoie à une interrogation inquiète. Plus qu'*Ubu Roi*, *Godot* est l'exemple parfait d'un mélange des registres : la tirade de Pozzo peut être qualifiée de lyrique (il poétise sur "la nuit qui galope") pour finir sur un ton vulgaire "C'est comme ça que ça se passe sur cette putain de terre" (44). Plusieurs fois Didi et Gogo se lancent dans des évocations poétiques (les "Voix mortes" ou la phrase "Les femmes accouchent à cheval sur les tombes, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau" 104). Le ton sérieux est toujours doublé du ton comique avec les quiproquos (un mot est pris pour un autre comme "pendaison" "bandaison," "Relève ton pantalon" "Que j'enlève mon pantalon ?" (109)) et la gestuelle. Derrière le rire se trouve un grand sérieux métaphysique (ce qui différencie Beckett d'Ionesco). Paradoxalement Beckett en nous donnant une vision dérisoire de notre condition humaine réussit pourtant à doter l'être d'une certaine humanité.

La dernière caractéristique de la ménippée, définie par Bakhtine par "son caractère d'engagement au jour le jour" (139), qui fait entendre des échos des problèmes idéologiques du moment historique, est encore une fois l'élément le plus pertinent pour le classement des deux textes dans la tradition ménippéenne. Le texte d'*Ubu Roi* est

un tissage de voix d'actualité sociale, politique, historique et esthétique de 1896. Voir paragraphes "Axe dialogique" et "le Père sauvage." Toutes les interrogations soulevées dans *Godot* dénotent les préoccupations des intellectuels du 20e siècle : l'après-guerre de 1946 en France et en Europe, la relation avec autrui, l'isolement de l'homme privé de repères dans un monde moderne comme en offrait la religion. En littérature dramatique, on reconnaît surtout dans *Godot* la tendance des années 50 du "nouveau théâtre," ou "Théâtre de l'absurde," étiquette sous laquelle on classe Beckett, Ionesco et Adamov. Ce théâtre se distingue par un discours souvent irrationnel, incohérent et fantaisiste ; l'action y est souvent minime, supportée en partie par la gestuelle et le comique des personnages. Le texte résonne d'échos des problèmes idéologiques modernes, auxquels cette époque d'après-guerre se trouve confrontée.

CHAPTER 5
TENTATIVE DE DÉFINITION

Le parcours historique, qui s'est échelonné à travers les six textes, que je considère de tradition ménippéenne, permet en premier lieu de postuler que le bouffon est de tous les temps. Cependant cet important personnage comique se manifeste diversement au fil de l'histoire dans le théâtre français au contact de changements socio-politiques, idéologiques et esthétiques.

Pour répondre aux questions posées dans l'introduction, la condition du bouffon mérite d'être examinée de plus près et surtout d'être réhabilitée au même niveau que celui du protagoniste de la pièce théâtrale. La dichotomie *envers* et *endroit*, *dehors* et *dedans* n'est pas suffisante pour le définir. L'enquête transhistorique, menée par cette étude à travers le dervé, le sot, Mère Sotte, Sosie, Mercure, le neveu, Père Ubu, Didi et Gogo, a révélé beaucoup plus de nuances que les deux pôles dichotomiques classiques, négatif et positif. Par exemple, on constate que même si la position du bouffon a évolué au cours des siècles, son domaine spatial privilégié reste celui du passage ou du seuil. Cet emplacement précis et stratégique explique en fait la nature des relations qu'il entretient avec les personnages diégétiques, l'auteur et les spectateurs.

Plusieurs remarques conclusives peuvent désormais être faites. Trois éléments importants déterminent la position et la fonction du fou, bouffon ou clown : l'espace, le discours et le moment historique. Le premier, lié à son domaine spatial, est la notion du seuil comme passage de transition et de transgression. Le second touche le dialogisme de ce personnage comique : des phrases-clés seront analysées dans la perspective de "Qui parle derrière ce masque" ? Le troisième sera la fonction du

bouffon dans le cadre temporel du moment historique : on constate que sa présence se situe souvent dans des périodes de crises non seulement sociales et politiques, mais aussi esthétiques et idéologiques. Puisque le conflit des générations a tendance à se répéter à travers les âges dans les époques mouvementées, peut-on alors considérer qu'une des fonctions du bouffon soit d'en accentuer l'issue ?

5.1 Le Seuil : Espace de transition et de transgression

Dans la *Feuillée*, le dervé est nettement en dehors du cercle social : il rode autour des Arrageois et de leur Cité comme une ombre menaçante, portant de vagues ressemblances avec le diable. Le moine lui confère d'ailleurs une identité satanique en déclarant : "Li cent dyable aporté vous ont" (Adam de la Halle v. 1030). Ce premier prototype du fou-bouffon semble en outre appartenir à un monde animalesque : il se prend successivement pour un crapaud, un chien, une vache, un âne, un oiseau. Alors que le dervé présente des affinités avec le monde infra-humain de la vie animale, le sot de la sottie, à la Renaissance, a le privilège d'accéder au monde surhumain du sacré. Le fou ou le sot se situe donc à l'intersection de deux mondes : il est l'homme du seuil qui peut franchir les limites et transgresser la loi de notre monde de tous les jours. Il vit sur la pointe extrême des contraires, naviguant aussi bien dans un au-delà animalesque, dans le monde profane que le monde sacré. Toutefois il faut remarquer que l'angoisse et la peur associées avec le règne de la mort, que le moine attribue au dervé, se métamorphosent dans la *Feuillée* en jeu comique. Le théâtre satirique a la possibilité de conjurer la malédiction antique du dervé-démon et de la transformer en transgression comique. Le dervé et Mère Sotte deviennent des personnages comiques qui franchissent les limites du réel pour offrir au peuple, sous la forme du rire et du ridicule, un peu de rêve. En dénonçant les vices sociaux des classes dominantes, le bouffon, porte-parole de l'auteur, forme une alliance précieuse avec la classe populaire. Mère Sotte reste avant tout un personnage carnavalesque de transgression. C'est l'image de la femme forte, qui renverse le rôle de victime en celui

de chef : image fantaisiste et ludique, cependant rassurante pour la classe populaire dont elle se fait complice.

Au 17e siècle, avec le début de l'étatisation, Sosie rentre dans le cercle social, en représentant une classe, la plus basse, celle des serviteurs qui appartiennent au maître. Il faut souligner, comme cette étude l'a montré au troisième chapitre, que le type du serviteur a pour ancêtre Arlequin de la *commedia*, dont l'origine est mêlée avec celle de Hellequin qui, selon la légende, vient du royaume des morts (à rapprocher peut-être de *höllenkind* qui en allemand veut dire "enfant des enfers"). Dans *L'Histoire de la France religieuse*, Le Goff documente qu'Hellequin avec sa *maisnie* ou chasse sauvage de démons apparaissait en pleine nuit pour épouvanter les paysans (528). Dans *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Jean Starobinski attribue à Arlequin la même origine diabolique et confirme le passage de son pouvoir surnaturel en énergie comique :

> Selon les premiers documents médiévaux qui nous parlent de lui, Arlequin (sous le nom de Hellekin) est un démon à face animale, qui conduit dans les nuits d'hiver, au fond des forêts, sa *mesnie* hurlante de trépassés. [...] Seulement, au cours des siècles, la représentation théâtrale, la parodie conjureront son maléfice : de ce démon qui a traversé les limites de l'enfer pour venir nous hanter, on fera une figure comique, [...] L'effroi se convertit en rire ; les terreurs primitives se perdent dans la farce profane. (128-29)

Molière, suivant la tradition, fera de Sosie une figure comique en reportant l'audace de transgression du valet sur les interdits sociaux et la parodie des moeurs du grand siècle. Au siècle suivant, chez Diderot, le bouffon Rameau n'appartient plus à une seule personne, le maître, mais à toute une classe sociale qui détient l'argent. Le neveu fait son métier de bouffon devant celui qui le paie, les Bertin, les Bouret, les Fréron père et fils. Il devient le parasite des financiers, banquiers, usuriers. Au Moyen Age et sous la Renaissance, l'espace du fou ou du sot est situé à la limite des royaumes de l'au-delà, diabolique ou sacré ; à l'âge classique, la transgression se déplace sur deux mondes sociaux différents, la classe populaire et la classe dominante.

Le seuil se rétrécit. Les limites de l'interdit ne sont plus tracées entre les univers de l'au-delà, entre la vie et la mort, mais se déplacent en tant que limites sociales dans notre monde de tous les jours.

Au 20e siècle, le bouffon se démocratise : Didi et Gogo sont l'image de la norme. Or même si le clown beckettien représente la condition humaine, il semble lui aussi, comme ses ancêtres, venir "d'ailleurs" : la différence est qu'il s'interroge, d'où vient-il, où est-il, où va t-il ? Diderot, en dotant le fou/bouffon/clown d'une conscience, est responsable de l'émancipation de ce personnage paradoxal. Les élucubrations de Didi et Gogo passent alors du non-sens au sens. La transgression est au niveau de la conscience et du langage. En effet, Beckett nous met en présence d'un langage carnavalesque qui inverse la logique formelle en chaos informel : il y a d'autres sens qui se créent en dessous des mots. Les clowns semblent posséder le pouvoir magique de créer, avec des mots apparemment insensés, d'autres sens : ils demandent du moins d'importantes questions concernant la place de l'homme dans l'univers, la présence ou l'absence de Dieu dans notre monde moderne. Le langage clownesque a remplacé le langage tragique. En plus de cette transgression du langage, la transgression des clowns se place au niveau théâtral : ils ne respectent pas l'illusion du quatrième mur. À maintes reprises, ils font savoir qu'ils sont des *Zanni* de la *commedia* et du cirque, et que leur rôle est de distraire et faire rire les spectateurs. Il est quelquefois difficile de déterminer la raison de leur présence sur la scène, si ce n'est d'attendre un certain Godot. En attendant, ils nous font faire l'expérience de la durée temporelle : seule dimension humaine tangible que l'être humain puisse appréhender. Le bouffon-clown fait le pont entre le public et la fiction car il a la capacité d'évoluer à l'intersection du vécu et de l'art.

L'enquête structurale, conduite par cette étude, a fait apparaitre la notion de seuil et de passage, notion moins dichotomique que celles de dehors et dedans, envers et endroit. Le bouffon est celui qui franchit les limites, qui traverse les lieux interdits

car il se situe au carrefour de plusieurs niveaux d'existence, la vie animalesque, l'au-delà, la mort, le sacré, le vécu, l'art, l'instinct. Le seuil représente un espace neutre, un entre-espace, qui se trouve sur la ligne de démarcation qui sépare les différents plans. C'est la zone de contact où les contraires et les extrêmes se rejoignent, un emplacement utilisé aussi bien pour entrer que pour sortir.

Bakhtine, dans sa liste des quatorze éléments de la satire ménippée, parle de structure à trois plans, où il inclut le genre des " dialogues sur le seuil" qui se déroulent aux portes de l'Olympe ou à l'entrée des enfers (*Dostoïevski*, 136), mais ne se prononce pas catégoriquement sur le concept spatial du seuil comme une des caractéristiques de la ménippée. Le septième élément, qui suit, découle pourtant de la même notion : "l'observation faite d'un point de vue inhabituel, par exemple d'en haut, observation qui change brutalement les proportions des événements observés dans la vie" (136). Cette perspective de hauteur explique la position du fou/bouffon/clown, qui vient d'un autre monde fantaisiste, et qui possède la capacité d'évoluer à l'intersection du vécu et de l'art. Puisqu'il fonctionne souvent comme meneur de jeu, ou cadre de la fiction dramatique, il est le candidat idéal pour faire le pont entre le public et l'illusion théâtrale. En effet, le bouffon est semblable au choeur du théâtre antique grec, qui ne peut arrêter le cours des évènements de la *mimesis*, mais peut néanmoins aiguiser l'esprit critique du public. Par la satire, il se place alors entre la société qu'il provoque et dont il démasque les abus, et le public qu'il prend à témoin. Il apporte à la scène théâtrale le vécu ou effet de réel.

Notre étude montre que de nombreuses caractéristiques, décrites par Bakhtine, portent en elles la notion de seuil. Le seuil est donc lié à la vision carnavalesque : c'est l'espace de transition, de passage et de transgression par excellence. Le mélange des deux tons comique et sérieux, la première particularité de la ménippée, peut être considéré comme la transgression d'un état émotionnel en un autre. Le rire se transforme facilement en larmes ; il n'y a qu'à rappeller la joie et la souffrance de

Gargantua qui pleurait comme une vache en pensant à sa femme Badebec morte en accouchant, mais soudain riait comme un veau à la vue de son fils Pantagruel.

De même, les thèmes "d'états moraux et psychiques anormaux", classés par Bakhtine sous le nom de folie, démence, dédoublement de la personnalité, division psychologique intérieure (136-7), franchissent à leur manière les limites de l'unité psychique. Diderot, dans *Le Neveu*, met en scène la personnalité psychique qu'il divise en deux moitiés : le moi moral, sous le nom de MOI, et l'autre moi refoulé, appelé LUI. Comme le rappelle Charles Mauron : le moi volontaire, en position de commande, dirige le moi des désirs et des instincts primitifs, qui a été refoulée par l'autre.

> La partie de la personnalité qui refoule l'autre a pris en main les leviers de commande et dirige. Elle correspond au moi volontaire - moral avec Don Quichotte, immoral avec Don Juan. Sancho Pança ou Leporello, le moi refoulé, subalterne, ne fait que suivre, en exprimant ses désirs et ses critiques. (*L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, 34)

Avec Diderot, le seuil devient encore plus étroit pour se fixer au niveau de l'espace psychique. Le bouffon, sous le pronom de LUI, représente le moi refoulé par le moi moral qui doit abandonner une partie de sa liberté pour faire partie d'un système social organisé. Diderot met sur les plateaux de la balance d'un côté la liberté, de l'autre le code social. L'homme de la raison et l'homme de la folie arrivent aux mêmes conclusions. Le bouffon et le sage deviennent réversibles ; il est difficile de dire qui est qui. L'originalité, nouveau nom de la folie, et le génie coexistent dans le même être. Le coup de folie se place au même niveau que le coup de génie : l'acte de création scientifique ou littéraire n'est possible qu'en dehors des limites de la norme.

Par ce schéma, Diderot pressent la division freudienne et présente, par le biais du personnage comique du neveu, l'acte de transgression au niveau de l'unité psychique. Chez Adam de la Halle, Gringore et Molière, le fou, le sot et le valet était un double parodique entier ; Diderot incorpore le double comme une moitié à l'intérieur de l'être humain. Dans *Ubu Roi*, le moi des instincts meurtriers et sauvages, le ça, qui

est normalement refoulé et enfoui dans les bas-fonds primitifs de la personnalité, prend "les leviers de commande" et s'échappe au grand air. En se sacrant Père destructeur, Ubu franchit tous les interdits : sa transgression prédit l'apocalypse et la fin de la civilisation. C'est le symbole du Père primitif, père du chaos et de la nuit, qui tue et dévore ses fils. Il rappelle le titan Cronos, qui mangea tous ses fils par peur de perdre le pouvoir et le contrôle de l'univers. La conséquence est qu'il anéantit, sans espoir de renouvellement et de continuation, la race à venir. Heureusement Rhéa offra à son mari Cronos une pierre au lieu de son sixième fils Jupiter ; ce dernier se rébella alors contre le père et les Titans. De même, à la fin d'*Ubu Roi*, le fils Bougrelas ramenera la situation catastrophique à la normalité, en rejetant l'intrus hors du royaume.

La notion de seuil s'est donc rétrécie à travers les siècles : au Moyen Age les limites étaient imposées par la religion, à l'âge classique par l'état, la loi et les barrières sociales, à l'époque moderne par l'unité psychique. De nos jours, Mnouchkine, aux lendemains de la révolution de 1968, continue la même tradition que Diderot, Jarry et Beckett. Une de ses pièces improvisées était construite autour du thème principal "découvrir et jouer le clown qui existe à l'intérieur de soi," c'est-à-dire partir à la recherche du moi carnavalesque inconscient qui a été refoulé dans le ça. Est-ce une de nos personnalités enfouies dans l' inconscient collectif ? Une de nos constantes anthropologiques, voire un archétype ? Selon Nietzsche, dans *La Naissance de la tragédie*, la création artistique est due à l'oscillation qui oppose sans cesse le dionysiaque et l'apollinien. Le héros dramatique est déchiré entre les forces instinctives nocturnes du mal et les forces raisonnables, en plein jour, du remords et de l'éthique. Dans la même veine, Janus, avec son double masque (d'un côté un miroir qui reflète la lumière solaire d'Apollon, de l'autre des langues vermeilles d'animaux) symbolise le dieu à la fois apollinien et dionysiaque. Le fou/sot/bouffon/clown, par l'alliance des deux forces du haut et du bas, dérive de la même tradition.

5.2 Le Bouffon, personnage dialogique par excellence

Jean Starobinski, dans *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, reconnaît l'image du clown que l'artiste se plait à adopter, comme une des "composantes caractéristiques de la modernité, depuis un peu plus d'une centaine d'années" (10) :

> Depuis le Romantisme, le bouffon, le saltimbanque et le clown ont été les images hyperboliques et volontairement déformantes que les artistes se sont plu à donner d'eux-mêmes et de la condition de l'art. Il s'agit là d'un autoportrait travesti, dont la portée ne se limite pas à la caricature sarcastique ou douloureuse. Musset se dessinant sous les traits de Fantasio; Flaubert déclarant : "Le fond de ma nature est, quoi qu'on dise, le saltimbanque" (lettre du 8 Août 1846); Jarry, au moment de mourir, s'identifiant à sa créature parodique : "Le Père Ubu va essayer de dormir" ; Joyce déclarant : "Je ne suis qu'un clown irlandais, a great joker at the universe" ; Rouault multipliant son autoportrait sous les fards de Pierrot ou des clowns tragiques, Picasso au milieu de son inépuisable réserve de costumes et de masques; Henri Miller méditant "sur le clown qu'il est, qu'il a toujours été" ; une attitude si constamment répétée, si obstinément réinventée à travers trois ou quatre générations requiert notre attention. (Starobinski 9-10)

Or, cette attitude n'est pas nouvelle. Au 13e siècle, comme cette étude l'a montré, Adam de la Halle se met en scène sous le masque du protagoniste, Adam, et sous celui du dervé, un fou naturel ensorcelé. Au début du 16e, le manuscrit du *Prince* témoigne que la sottie a été écrite par l'auteur, Pierre Gringore dit Mère Sotte. Donc le trouvère de Louis XII s'identifiait complètement avec son rôle de bouffonne. Comme plus tard, Molière jouera toujours le rôle comique de celui qui sait faire rire – Scapin, Sosie, Sganarelle – ou de celui dont on rit – Arnolphe, Orgon, Alceste, Harpagon. Au siècle des Lumières, le personnage du neveu a souvent été interprété comme une des facettes de la personnalité de Diderot. Dans la vie courante, Jarry se faisait appeler Père Ubu. Quant à Beckett, il pourrait facilement faire siennes les paroles de James Joyce : "Je ne suis qu'un clown irlandais, a great joker at the universe" (Starobinski 10).

L'objectif de cette étude a été en fait de montrer que le fou, le bouffon, le joker ou le clown ne possède pas d'autorité *per se*. Figure de parodie ou personnage secondaire, il reste le plus souvent l'homme du milieu ou l'homme charnière, qui a la possibilité de franchir n'importe quelle frontière, n'importe quelle ligne de démarcation qui sépare les contraires. À cause de cette position stratégique, il est le personnage dialogique par excellence, car il peut enregistrer non seulement les voix officielles, mais aussi celles de l'interdit, les rumeurs non fondées, les bavardages, les voix de contestation et de transgression. Mise en évidence par la réflexion bakhtinienne, la voix du bouffon est une fusion de voix (de l'auteur, de sa culture, de son idéologie, du social et du politique du moment historique). Il faut donc ajouter à la pensée de Starobinski que le masque comique résonne d'échos propagés par les multiples voix façonnées à l'intérieur de l'auteur par les forces sociales, politiques, culturelles et idéologiques. Car, selon Bakhtine, le dialogisme met en relief les voix multiples mises à jour *simultanément* (je souligne) par le processus de la communication. L'échange verbal comprend deux niveaux : le code linguistique qui permet de communiquer et l'interaction sociale. Le processus de la communication montre l'interaction entre la langue considérée comme code linguistique et le contexte de l'énonciation qui renvoie à l'historicité, c'est-à-dire qui est inscrit dans le temps de l'histoire (Kristeva 12).

Par exemple, dans la *Feuillée*, suivant une litanie de jurons et de propos obscènes, les premières paroles du dervé sont :

> Laissies m'aler, car je sui rois !
> (Laissez-moi passer, car je suis roi !) (Adam de la Halle v. 395)

Cette remarque est tissée de voix socio-culturelles et historiques, car elle fait allusion à la fête du Carnaval, qui commençait avec l'intronisation du fou. On lui mettait sur la tête une couronne. Cette célébration, si importante dans les mentalités médiévales, parodiait le pouvoir religieux de l'évêque ou de l'Eglise. Pendant le temps de la fête, le fou incarnait la parodie du haut pouvoir ecclésiastique en s'affirmant

roi du carnaval. À la fin de la pièce, et donc à la fin de la fête, les derniers mots du dervé, "Je sui li espousés" (v. 1092), font écho aux premiers mots, mais font entendre d'autres voix, notamment celle du locuteur Adam et celle de l'auteur Adam de la Halle. Le fou devient le double du poète si ce dernier reste à Arras entre les bras de sa femme. En outre, le *Congé*, que l'auteur a écrit plus tard, révèle le même thème de la mélancolie qu'on trouve dans la *Feuillée* : celui d'avoir perdu son temps en se mariant et son envie de retourner à l'étude. Il se plaint que les ans lui ont coupé les ailes pour écrire chants, mélodies ou lais ("Nature n'est mais en moi tendre/ Pour faire cans ne sons ne lais/ Li an acourchent mes eslais" v. 41-3). Le trouvère, au seuil de la maturité, s'aperçoit qu'il a perdu inspiration et création poétique. Son mariage était finalement un obstacle à sa *furor poeticus*.

Dans *Le Prince*, Mère Sotte n'a pas la parole car elle prétend être Sainte Eglise. Cependant Sotte Commune aperçoit "sans fainctise," par claire évidence, les jupons de la bouffonne sous la robe pontéficale :

> Afin que chascun le cas notte
> Ce n'est pas Mere Saincte Eglise
> Qui nous faict guerre, sans fainctise
> Ce n'est que nostre mere sotte. (Picot v. 649-52)

Dans ces vers, le *nostre* est un mot important, car il marque la complicité et la familiarité entre le personnage carnavalesque de Mère Sotte et le peuple. Traditionnellement le public attendait avec impatience ce personnage comique qui lui offrait un peu de fantaisie et de rêve dans la grisaille du quotidien. Les deux se sentent proches l'un de l'autre. La bouffonne offrait une justice carnavalesque où le faible triomphe, et n'était pas jugée par les normes morales ou sociales de notre monde moderne : elle représente la figure d'inversion, de faible femme elle devient femme forte, un chef de famille. Par le rire, elle rend ridicule le pape en se cachant sous la robe pontificale. La superposition de la robe sacrée par dessus les jupons de Mère Sotte représente la métaphore de la multiplicité des voix dans les paroles de Sotte Commune. Dans cette

réplique s'amalgament plusieurs voix : celle du peuple, celle du poète du roi qui écrit pour le roi et celle du roi qui transmet à son trouvère ce qu'il doit écrire. La parole appartient au roi et en même temps au poète qui y croit car il la transmet par l'écrit. En outre est exprimé ici le rire et le plaisir du peuple qui découvre le visage familier de Mère Sotte. Dans la mentalité médiévale, le peuple aurait certainement applaudi le triomphe du faible sur le plus fort.

Dans *Amphitryon*, les paroles de Sosie, le valet-bouffon, servent de conclusion à la pièce :

> Sur telles affaires toujours
> Le meilleur est de ne rien dire. (Molière v. 1942-3)

Mais qui parle ici ? Est-ce la voix de la sagesse du héros-bouffon Sosie ? Est-ce Molière, le courtisan, qui fait allusion aux amours de Louis XIV avec la marquise de Montespan ? Est-ce un proverbe de sagesse populaire appartenant au siècle classique ? Ou est-ce Molière, le metteur en scène et acteur, qui se plaint de la censure royale, qui avait interdit il y a quatre ans sa pièce *Tartuffe*, puis *Dom Juan* l'année suivante, en dépit d'un réel succès ? La "Troupe du roi" souffre de ces interdictions car la recette s'en ressent. Ou est-ce Molière, le mari de la jeune Armande Béjart, qui se regarde dans le miroir d'Amphitryon ?

De même, dans *Le Neveu*, le dernier mot appartient au bouffon Rameau : "Rira bien qui rira le dernier." Il est difficile d'attribuer une origine à la voix : à qui appartient-elle ? À LUI, à MOI, au narrateur ou à l'auteur ? En principe, cette réplique-proverbe vient de la bouche de LUI, l'artiste excentrique. Or son interlocuteur, MOI, vient de vanter sa position de philosophe qui lui permet de ne pas faire partie de la comédie humaine : rit-il de satisfaction de sa position sur l'épicycle de Mercure ? Ou est-ce le narrateur aprés avoir écrit la dernière phrase du récit ? Ou est-ce l'auteur de l'Encyclopédie, Diderot, qui sait qu'il ne va pas publier son dialogue et laisse à la postérité le soin d'avoir le dernier mot ? En plus la voix parle sous la forme d'un proverbe qui fait entendre la voix anonyme du peuple. Le bouffon sert à

l'auteur de caisse à résonance qui enregistre les voix culturelles, sociales, politiques et idéologiques du moment historique.

Le quatrième chapitre a montré tout ce qu'on pouvait entendre à travers le célèbre premier mot de Père Ubu, "merdre!" Ce cri dénonce l'instabilité politique de la dernière décennie du 19e siècle, ses crises anarchiques, les spéculations financières louches et le désordre social. Ce n'est pas seulement le cri de Père Ubu, mais celui de l'auteur Jarry qui parodie le pouvoir, et celui aussi de la jeune génération qui se révolte contre la vieille, le cri de protestation des fils contre tous les pères de la bourgeoisie. À travers le mot déformé, on entend aussi la voix historique de Cambronne, le général de Waterloo qui refusa de se rendre.

Dans *Godot*, les discours de Didi et Gogo ne se concentrent que sur des banalités, des chaussures qui font mal aux pieds, d'un arbre, d'un certain Godot qui n'arrive pas. Tous les propos sont vagues, flous et fuyants. Aussi lorsque Vladimir dit à la fin : "nous serons sauvés" (109), si Godot vient ; on se demande de quoi ? du péché originel ? de la solitude ? de la dégradation physique ? L'auteur Beckett fait peut-être entendre les préoccupations philosophiques de son siècle : "sauvés" de l'absurde de l'existence, car alors la vie aurait un sens si Godot arrivait. Il y aurait au moins une solution. Ou alors n'est-ce qu'une histoire de clowns, comme Didi et Gogo le rappelle constamment ?

-On se croirait au spectacle
-Au cirque
-Au music-hall
-Au cirque. (Beckett 40)

Le langage clownesque a remplacé le langage tragique, la logique carnavalesque détrôné la logique formelle. Seul le langage muet du corps persiste. La communication ne se fait plus par le code linguistique, mais par les silences et la gestuelle énoncée dans la pièce par les didascalies. Dans la citation ci-dessus, les voix des deux clowns en stichomytie se complètent et se fondent l'une dans l'autre. Par là, Didi et Gogo

nous font apercevoir le dérisoire de l'existence humaine. Que sommes-nous, de notre naissance jusqu'à notre mort, sinon des corps transitoires jouant la comédie humaine sur la scène du monde ?

Il n'y a dans le bouffon, sot ou clown qu'un aspect de l'artiste ou du poète. L'auteur ne met sur scène qu'une version de lui-même, tantôt embellie tantôt dérisoire. En plus avec le dialogue, il retransmet malgré lui toutes ses voix culturelles, idéologiques, politiques et historiques. L'homme du seuil, l'homme intermédiaire, incarné par la figure fantaisiste du bouffon se révèle être le personnage idéal pour un tel rôle dialogique.

5.3 Le Conflit des générations : Entre deux esthétiques

Cette étude a révélé de nombreuses similarités entre les textes choisis. Par exemple, la *Feuillée* et *Godot*, en dépit des sept siècles qui les séparent, sont beaucoup plus proches qu'on ne l'eût pensé. Les deux pièces de théâtre semblent arriver à la même conclusion existentialiste avec les thèmes communs de la nostalgie d'un temps perdu, de la dégradation physique de l'être humain, des jurons terre-à-terre du dervé et des clowns, de leur constante commotion et agitation, du temps-durée qui paraît être la seule dimension tangible de la condition humaine. Le monde d'Adam de la Halle et de Samuel Beckett est un univers profane, un monde en transition : celui du trouvère arrageois avec l'essor du commerce, des finances et de la création d'une nouvelle classe sociale, la haute bourgeoisie, dans sa ville natale ; celui de l'écrivain franco-irlandais avec les changements socio-politiques et les lourdes conséquences des lendemains de la deuxième guerre mondiale. On peut aussi inclure dans ce groupement littéraire le *Neveu* de Diderot, qui pose les mêmes questions sur le rôle et la fonction de l'artiste dans une société en mutation.

Les six textes peuvent être divisés suivant deux axes : l'un satirique et politique, l'autre esthétique. Dans la première catégorie, la satire est dirigée contre une autorité abusive comme le pape, le roi ou le dictateur et montre les conséquences d'un

tel excès : c'est le cas du *Prince*, d'*Amphitryon* et d'*Ubu Roi* respectivement. Dans le second groupe, la satire vise plutôt à évaluer et faire le bilan social d'une époque précise entre deux esthétiques. Le bouffon sert à souligner le conflit esthétique qui se présente comme une révolte de la jeunesse. Chaque école nouvelle prend de l'école précédente des idées, s'y découvre des maîtres pour quelquefois les dépasser. Selon Robert E. Curtius, le conflit des générations est dans la littérature et dans les arts une constante des époques mouvementées (*La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, 175), et marque ainsi une rupture entre la jeune et la vieille génération. Dans l'histoire de la poésie, ce conflit prend le nom de la lutte "des modernes" contre les "anciens." Au lieu de répéter les formes qui les ont formés, les modernes proposent une nouvelle esthétique. Les textes de la *Feuillée*, d'*Amphitryon*, du *Neveu* et de *Godot* se prêtent à une telle analyse.

Paul Zumthor a déjà noté, dans *Entre deux esthéthiques : Adam de la Halle*, qu'on trouve, dans l'oeuvre du trouvère, une rupture de tradition. En analysant les chansons courtoises et le *Congé*, il arrive à la conclusion que les chansons, les jeux-partis, les rondeaux et les motets, ainsi que *Le Jeu de Robin et Marion* peuvent être classés sous "le type de poésie musicale," alors que *La Feuillée*, *Le Roi de Sicile*, *Les Strophes d'amour*, *Le Congé* et les *Strophes de la mort* sous le "type non musical" (1156). L'opposition de ces deux esthétiques, qui donne le message que le grand chant courtois est passé de mode, est en fait le thème du *Jeu de la Feuillée*. Le poète, arrivé à maturité, jette un regard lucide sur les milieux poétiques de sa ville et sur la littérature de son treizième siècle : il questionne la littérature courtoise, épique et merveilleuse. Au lieu de chanter l'amour courtois, Adam met ses auditeurs en garde contre l'amour. Il parle de la perversité de sa dame et des mégères arrageoises, de l'inconstance de la fée Morgue, du matérialisme des jongleurs que seul le dervé imite. Il se moque du nouveau prince du *puy*, Sommeillon qui est plus intéressé par le jeu de dés que par la poésie. Les thèmes d'hypocrisie, de la psychose de l'argent, de l'avarice et de

matérialisme parcourent la pièce. Cette comédie est la première oeuvre où Adam de la Halle ne célèbre pas l'amour : il présente au contraire un tableau réaliste des vices de ses amis, de sa famille (père et femme), et des arrageois. Or au 13e siècle, on trouve ces deux esthétiques dans *Le Roman de la Rose* : la première partie, composée par Guillaume de Lorris, est une allégorie de l'amour courtois ; la deuxième, achevée par Jean de Meung quarante ans plus tard, présente les mêmes thèmes que la *Feuillée* ; les deux oeuvres sont d'ailleurs de la même année, 1275-6. Jean de Meung comme Adam de la Halle rompent avec la tradition courtoise idéaliste et présentent au contraire la femme fanée, vieillie, perverse. Adam déconseille le mariage qui semble étouffer la créativité poétique et qui entraîne grossesse et maternité chez la femme. Éros a fait place à la peur de la procréation et de la famille. Dès lors, Adam de la Halle, à travers la voix du dervé, pose de nouvelles questions : il pressent que le grand chant courtois fait figure de tradition ancienne, et propose à la place l'accent dérisoire de la comédie satirique. L'esthétique du monde idéalisé de la littérature courtoise fait place à l'esthétique du monde profane et réaliste de la première comédie satirique.

En 1668, Molière, lorsqu'il écrit *Amphitryon*, a déjà subi l'interdiction de deux de ses pièces : *Tartuffe* en 1664 et *Dom Juan* en 1665. Or avec cette dernière pièce et avec *Amphitryon* plus tard, Molière, qui se joue des unités, semble renouer avec le désordre baroque à la mode au début du siècle : tragi-comédie, farce, pièce à machines, bouffonneries et *lazzi* à l'italienne cohabitent dans ces deux oeuvres. Tout s'organise en fait autour du miroir à double face, Dom Juan/Sganarelle ou Amphitryon/Sosie, le valet étant le double dégradé et complice du maître. Molière, en opposition à l'idéologie classique du moment, montre une préférence pour les apparences trompeuses du royaume de l'illusion. Le théâtre se joue à se réfléchir dans son propre miroir. Le baroque est une dramaturgie de la vanité dans le sens étymologique de *vanitas*, vide : on joue à être, on se multiplie jusqu'au "vide" comme Dom Juan, Jupiter et Sosie. Qu'y-a-t-il derrière ces masques ? Peut-être un vide essentiel ? Molière,

en préférant la thématique du théâtre baroque, montre par là qu'il reste fidèle à la tradition et qu'il s'oppose à la sévérité des règles du théâtre officiel classique. En 1668, Molière, à quarante-six ans, se débat déjà avec des ennuis de santé depuis deux ans ; il semble que le changement lui fasse peur. Est-ce une condition suffisante pour que "l'ancien" poète prenne refuge dans "le bon vieux temps" de la tradition de la *commedia* et du baroque des années 1630 ?

Au 18e siècle, le *Neveu* de Diderot souligne la polémique esthétique dans le domaine musical et dans le domaine littéraire. Contrairement à Molière, Diderot se situe comme Adam de la Halle du côté des "modernes." La première polémique musicale, à laquelle le texte fait allusion, concerne "La Querelle des Bouffons," qui aura des prolongements non seulement sur le plan musical, mais aussi sur le plan de la poésie et de l'art en général. En effet, cette guerre musicale prend place entre les partisans de l'opéra français (celui de Lulli et du grand Jean-Philippe Rameau en particulier, oncle du "neveu") et les partisans de l'opéra-bouffe italien (représenté pour la première fois par la troupe des Bouffons en 1752). D'un côté les grands de la cour et "les vieilles perruques qui viennent là [à l'Opéra] depuis trente à quarante ans tous les vendredis, au lieu de s'amuser comme ils ont fait dans le passé, s'ennuient et baillent sans trop savoir pourquoi" (*Neveu*, 103) ; dans l'autre camp les écrivains et les philosophes qui préfèrent les airs du napolitain Duni. Diderot reproche à la musique française d'être "raide, sourde, lourde, pesante, pédantesque et monotone," alors que la flexibilité et la mélodie de la langue italienne se prête "à l'art, au mouvement, à l'expression, aux tours de chant, et à la valeur mesurée des sons" (104). Il ne faut pas oublier l'autre polémique littéraire à laquelle Diderot fait face pour imposer son Encyclopédie : le clan des Philosophes, la nouvelle *intelligentsia*, en face le clan ennemi, "la ménagerie Bertin" dont font partie Fréron et Palissot, stigmatisés dans le *Neveu* pour leur stupidité et leur médiocrité. En outre, au point de vue théâtral, Diderot pressent avec les gestes silencieux et les jeux de physionomie de Rameau le

renouveau de l'art de la pantomime, qui atteindra son apogée avec Deburau à l'époque du Romantisme. Mais surtout, en plus de l'emploi de l'ironie dans la littérature (voir le "Nouveau Bouffon ironique" du chapitre 3 de cette étude), Diderot annonce l'écriture moderne, qui se traduit par le monologue intérieur suivant le fil de la digression aux détours de la conversation, tel qu'on le trouve chez Marcel Proust et James Joyce ou dans la sous-conversation de Natalie Sarraute. Le 20 Octobre 1760, Diderot écrit dans une des *Lettres à Sophie Volland* :

> C'est une chose bien singulière que la conversation [...] il serait quelquefois bien difficile de retrouver les chaînons imperceptibles qui ont attiré tant d'idées disparates. Un homme jette un mot qu'il détache de ce qui a précédé et suivi dans sa tête; un autre en fait autant, et puis attrape qui pourra. [...] La folie, le rêve, le décousu de la conversation consistent à passer d'un objet à un autre par l'entremise d'une qualité commune. Le fou ne s'aperçoit pas qu'il en change. Il tient un brin de paille jaune et luisante à la main, et il crie qu'il a saisi un rayon du soleil. Combien d'hommes qui ressemblent à ce fou sans s'en douter! Et moi-même, peut-être, dans ce moment. (155)

Beckett suit la même tradition moderne de digression : les deux protagonistes s'accrochent à la conversation pour prouver qu'ils existent et pour échapper à la solitude. Leur digression est une espèce de monologue intérieur à deux, dont souvent l'un complète la pensée de l'autre. Il n'y a pas d'intrigue ou d'action proprement dite dans la pièce : tout se passe à attendre un certain Godot qui ne vient pas. Rappelons que N. Frye reprenait la distinction des deux paires de types comiques : une paire *eiron/alazon* qui contribue à l'avancement de l'intrigue et une autre paire, *bomolochos/agroikos*, dont la seule fonction est de créer l'ambiance comique sans vraiment participer à la fable. La première catégorie inclut le type du valet rusé et celui du maître (*senex iratus*) ; l'autre catégorie comprend le type du bouffon meneur de jeu (*bomolochos*/la tête) qui dirige l'autre, qui reçoit les coups et les gifles (*agroikos*/le corps). Avec Beckett la scène n'est occupée que par des clowns de type *bomolochos/agroikos* qui font tourner l'intrigue à vide par leurs *lazzi*, leurs bouffonneries et leurs clowneries. On retrouve ici sous le mode parodique la structure

dualiste cartésienne tête et corps : le clown blanc, le meneur de jeu, et "l'Auguste" au nez rouge qui subit les coups. Comme Molière, Beckett se cramponne à la tradition italienne de la *commedia*, toutefois en la renouvelant par l'art du music-hall anglais et du cirque. Beckett marque une rupture dans la forme théâtrale des années du milieu du 20e siècle. Le bouffon sert à présenter cette nouvelle esthétique théâtrale, désignée sous le nom de "théâtre de l'absurde." Beckett réussit à concilier les deux pôles positif et négatif du grotesque, le grotesque carnavalesque de Bakhtine et le grotesque de "l'inquiètante étrangeté" freudienne analysé par Kayser, et que Bakhtine présente dans son livre sur Rabelais (55-61). Par exemple, Beckett par l'usage du silence, de l'immobilité et de la fragmentation "tête/corps" des personnages, se situe à l'opposé des thèmes de vitalité, de réjuvénation et de prolifération employés par Rabelais, mais paradoxalement le rejoint. L'éternel recommencement de rien traduit le malaise du monde moderne de Kayser, mais le rire subversif, provoqué par les infatigables clowneries de Didi et Gogo annulent le tragique.

Le bouffon semble se placer à l'intersection de deux esthétiques, et sert à l'auteur de porte-parole pour accentuer soit l'issue des "modernes" comme Adam de la Halle et Diderot, soit pour continuer la tradition comme Molière. Beckett concilie les deux. Dans la lutte des "modernes" et des "anciens," il ne faut pas oublier que la jeunesse devient à son tour la vieille génération. Le bouffon, dont le symbole est le *topos* du monde renversé, se situe au seuil du présent et du passé, de la révolte des jeunes et de la répression des anciens, soit dans l'art soit dans la vie.

La double tradition de l'ambivalence et de la transgression est la valeur constante qui semble définir au mieux notre personnage comique. L'ambivalence le situe au confluent des extrêmes et des contraires. Le seuil lui permet d'aller et venir, à sa guise, d'un monde à un autre : du sacré au profane, du jour à la nuit, de haut en bas, du présent au passé. Il a la possibilité d'exprimer une multiplicité de voix : celles qui se logent à l'intérieur même de la créativité du poète. Au cours des siècles, il a

représenté soit l'excentrique sous le masque du dervé, du neveu ou de Père Ubu, soit le commun des mortels sous le nom du *sot*, de Sosie ou de Didi et Gogo. À l'image de *Janus bifrons*, il est l'homme aux deux visages, celui qui peut être *autre* et en même temps le même.

Mais surtout le bouffon, en renversant le monde sens dessus-dessous, en affaiblissant l'autorité ou l'établissement, en gardant le dialogue ouvert, exhibe à travers les âges les mêmes paramètres. Son évolution n'est pas linéaire mais cyclique. D'Adam de la Halle à Beckett, des répétitions de patterns spécifiques, tels le seuil, le dialogisme et l'enregistrement historique des crises socio-politiques et idéologiques, le définissent. Son "savoir faire-rire" demeure, par essence, universel : un rire archétypal, qui nous fait palper et goûter le moment présent.

REFERENCE LIST

Accursi, Daniel. *La Philosophie d'Ubu.* Paris : Presses Universitaires de France, 1999.

Adam, de la Halle. *Adam de la Halle : Œuvres complètes.* Trans. Pierre-Yves Badel. Paris : Librairie Générale Française, 1995.

Alter, Jean. *Les Origines de la satire anti-bourgeoise en France.* Genève : Droz, 1966.

—— *A Sociosemiotic Theory of Theater.* Philadelphia : U of Pennsylvania P, 1990.

Arden, Heather *Fool's Plays : A Study of Satire in the Sottie.* Cambridge : Cambridge U P, 1950.

—— "Le fou, la sottie et *Le Neveu de Rameau.*" *Dix-huitième siècle* 7 (1975) : 209-223.

Aubailly, Jean-Claude. *Le Monologue, le dialogue et la sottie.* Paris : Champion, 1976.

Balavoine, Claudie. *L'Emblématisation de Mercure à la Renaissance.* Paris : Champion, 1988.

Bakhtine, Mikhail. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance.* Paris : Gallimard, 1970.

—— *Problèmes de la poétique de Dostoïevski.* Lausanne : Ed. L'Age d'Homme, 1970.

Beckett, Samuel. *En attendant Godot.* New York : Macmillan Co., 1963.

Berger, Roger. *Littérature et société arrageoises au 13e siècle.* Arras : Commission Départementale, 1981.

Bergson, Henri. *Le Rire.* Paris : Presses Universitaires de France, 1958.

Berrong, Richard. *Rabelais and Bakhtin.* Lincoln : U of Nebraska P, 1986.

Brant, Sébastian. *Narrenschiff.* Vol. 1. Frankfurt : Pradel, 1980.

Bodel, Jean. *Le Jeu de Saint Nicolas.* Genève : Droz, 1981.

Chambers, Edmund. *The Medieval Stage.* Oxford : Clarendon P, 1903.

Chevallier, Claude-Alain. *Théâtre comique du Moyen Age.* Paris : Union Générale d'Editions, 1982.

Chrétien, de Troyes. *Yvain ou le Chevalier au Lion.* Paris : Gallimard, 1994.

Curtius, Ernst Robert. *La Littérature européenne et le Moyen Age latin.* Paris : Presses Universitaires de France, 1956.

Damerval, Gérard. *Ubu Roi : La bombe comique de 1896.* Paris : A. G. Nizet, 1984.

Davis, Mollie Gérard. "Masters and Servants in the plays of Molière." *Molière : Stage and Study.* Oxford : Clarendon P, 1973.

Davis, Nathalie Z. *Society and Culture in Early Modern France.* Stanford : Stanford U P, 1975.

Defaux, Gérard. *Marot, Rabelais, Montaigne : L'écriture comme présence.* Paris-Genève : Champion-Slatkine, 1987.

Degaine, André. *Histoire du théâtre.* Saint-Genouph : Librairie Nizet, 1998.

Diderot, Denis. *Lettres à Sophie Volland.* Paris : Gallimard, 1938.

—— *Le Neveu de Rameau.* Paris : Gallimard, 1972.

—— *Paradoxe sur le comédien.* Paris : Gallimard, 1994.

Dufournet, Jean. *Adam de la Halle : A la recherche de lui-même.* Paris : Sedes, 1974.

—— *Sur le Jeu de la feuillée, études complémentaires.* Paris : Sedes, 1977.

Dull, Olga. A. *Folie et rhétorique dans la sottie.* Genève : Droz, 1994.

Erasme. *Eloge de la folie, Œuvres choisies.* Paris : Livre de Poche, 1991.

Farrell, Thomas. J. *Bakhtin and Medieval Voices.* Gainesville : U P of Florida, 1995.

Foucault, Michel. *Les Mots et les choses.* Paris : Gallimard, 1966.

—— *Histoire de la folie à l'âge classique.* Paris : Gallimard, 1972.

Fritz, Jean-Marie. *Le Discours du fou au Moyen Age.* Paris : Presses Universitaires de France, 1992.

Frye, Northrop. *The Anatomy of Criticism.* Princeton : Princeton U P, 1973.

Hubert, Marie-Claude. *Le Théâtre.* Paris : Colin, 1988.

Gautier, Léon. *Les Epopées françaises.* Vol. 3. Osnabruck : Zaller, 1966.

Greimas, A. J. *Dictionnaire de l'ancien français.* Paris : Larousse, 1980.

Hugo, Victor. *Théâtre complet.* Biblio. de la Pléiade. Vol. 1. Paris : Gallimard, 1963.

Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes.* Paris : Gallimard, 1962.

Irigaray, Luce. *Parler n'est jamais neutre.* Paris : Editions de Minuit, 1985.

Jankélévitch, Vladimir. *L'Ironie ou la bonne conscience.* Paris : Presses Universitaires, 1950.

Jarry, Alfred. *Ubu Roi.* Paris : Flammarion, 1999.

Jones, Louisa. *Sad Clowns and Pale Pierrots.* Lexington : French Forum, 1984.

Kern, Edith. *The Absolute Comic.* New York : Columbia U P, 1980.

Knight, Alan. *Aspects of Genre in Late Medieval Drama.* Manchester : U P of Manchester, 1983.

—— "The Medieval Theater of the Absurd". *PMLA* 86 (1971) : 183-189.

Kristeva, Julia. *Semeiotike.* Paris : Seuil, 1969.

Latour, Geneviève. *Les Extravagants du théâtre.* Paris : Paris Biblio. Ed., 2000.

Lefebvre, Joel. *Les Fols et la folie.* Paris : Klinchsieck, 1968.

Le Goff, Jacques. *Les Intellectuels au Moyen Age.* Paris : Seuil, 1957.

—— *Histoire de la France religieuse.* Vol. 1. Paris : Seuil, 1988.

—— *L'Homme médiéval.* Paris : Seuil, 1989.

Lever, Maurice. *Le Sceptre et la marotte.* Paris : Fayard, 1983.

Lust, Annette. *From the Greek Mimes to Marcel Marceau.* Lanham : Scarecrow P, 2000.

Marot, Jean. *Les deux Recueils.* Edition critique : Gérard Defaux. Genève : Droz, 1999.

Mauron, Charles. *L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine.* Paris : Corti, 1969.

—— *Psychocritique du genre comique.* Paris : Corti, 1985.

Mauron, Claude. *Le Jeu de la feuillée : Etude psychocritique.* Paris : Corti, 1973.

McQuillan, Jody L. H. "Dangerous Dialogues." *Bakhtin and Medieval Voices* (see Farrell), 1995.

Misrahi, Jean. *Le Roman des sept sages.* Genève : Slatkine Reprints, 1975.

Molière, J. B. Poquelin. *Amphitryon.* Paris : Librairie Générale Française, 1998.

Nataf, André. *La Libre pensée.* Paris : Presses Universitaires de France, 1996.

Payen, Jean-Charles. *Littérature française : Le Moyen Age.* Vol. 1. Paris : Arthaud, 1968.

Petit de Julleville. *La Comédie et les moeurs en France au Moyen Age.* Paris : Librairie Cerf, 1886.

Picot, Emile. *Recueil général des sotties.* Vol. 2. Paris : Librairie de Firmin Didot, 1904.

Pommier, René. "Sur une clef d'*Amphitryon.*" *Revue d'histoire littéraire de la France* 96 (1996) : 212-228.

Porter, Lambert C. " La farce et la sottie." *Zeitschrift fur Romanische Philologie* 75 (1959) : 89-123.

Rabelais, François. *Œuvres.* Paris : Victor Lecou Editeur, 1854.

Rey-Flaud, Henri. *Pour une dramaturgie de Moyen Age.* Paris : Presses Universitaires de France, 1980.

Rivière, Daniel. *Histoire de la France.* Paris : Hachette, 1986.

Roussel, Henri. "Notes sur la littérature arrageoise du 13e siècle". *Revue des sciences humaines* 87 (1957) : 249-286.

Scherer, Jacques. "Dualités d'*Amphitryon.*" *Molière : Stage and Study.* Oxford : Clarendon P, 1973.

Serreau, Geneviève. *Histoire du nouveau théâtre.* Paris : Gallimard, 1966.

Starobinski, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque.* Genève : Albert Skira, 1970.

Swain, Barbara. *Fools and Folly.* New-York : Columbia U P, 1932.

Thomas, (Zink). *Tristan et Iseut.* Lettres Gothiques. Paris : Librairie Générale Française, 1989.

Welsford, Enid. *The Fool : His Social and Literary History.* Garden City : Anchor Books, 1961.

Zink, Michel. Ed. *Tristan et Iseut.* Lettres Gothiques. Paris : Librairie Générale Française, 1989.

Zumthor, Paul. "Entre deux Esthétiques : Adam de la Halle." *Mélanges Jean Frappier.* Genève : Librairie Droz, 1970.

BIOGRAPHICAL SKETCH

Danièle Buchler grew up in Firminy, France, in the Loire region. She earned her French *Baccalauréat, série Philosophie*, in 1966 from the Lycée Albert Camus.

After graduating she went first to Italy to study Italian literature at the University of Perugia. Later she was accepted as an undergraduate at the University of California in San Diego, where she studied for a year. Due to financial reasons, Danièle had to quit school and accept a job with Pan American Airways, where she worked as a stewardess from 1969 to 1974.

After raising three sons, Nicolas, Norbou and Yasha, in Gainesville, Florida, where her husband is a UF physics professor, Danièle decided to go back to school.

In 1992 Danièle was accepted at UF, where she earned a Bachelor of Arts degree in French in 1995. She then began graduate studies and received her Master of Arts in French in 1998, and started doctoral studies. She completed her qualifying examinations in the fall of 2000.

Since August 2002, she has worked as a graduate student assistant under the guidance of Professor Carol Murphy for UF's *centre pluridisciplinaire*, the France-Florida Research Institute (FFRI).

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

William C. Calin , Chairman
Graduate Research Professor of Romance Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Carol J. Murphy
Professor of Romance Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Susan Read Baker
Professor of Romance Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Ralf Remshardt
Associate Professor of Theatre and Dance

This dissertation was submitted to the Graduate Faculty of the Department of Romance Languages and Literatures in the College of Liberal Arts and Sciences and to the Graduate School and was accepted as partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

May 2003

Dean, Graduate School

LD
1780
2003
.B919

UNIVERSITY OF FLORIDA
3 1262 08557 1874